HERACLIUS.

Von den Farben und Künsten der Römer.

QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE

UND

KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS

UND DER

RENAISSANCE

mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht, im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben

von

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

IV.

HERACLIUS,

VON DEN FARBEN UND KÜNSTEN DER RÖMER.

ORIGINALTEXT UND ÜBERSETZUNG, MIT EINLEITUNG, NOTEN UND EXCURSEN VERSEHEN VON

ALBERT ILG.

WIEN, 1873.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Eraclius.

HERACLIUS,

VON DEN

FARBEN UND KÜNSTEN

DER

RÖMER.

ORIGINALTEXT UND ÜBERSETZUNG.

MIT EINLEITUNG, NOTEN UND EXCURSEN VERSEHEN

VON

ALBERT ILG.

WIEN, 1873.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

SACHREGISTER.

(Die erste Zahl einer jeglichen Anführung bezeichnet das Buch, die folgenden die einzelnen Capiteln, resp. Strophen in demselben.)

EINLEITUNG.

Die erste Handschrift des „Heraclius" hat R. E. Raspe in der Bibliothek des Trinity-College in Cambridge entdeckt und in seinem Buche: A critical essay on oil-painting etc. London 1781, abgedruckt. Diese gegenwärtig unter den Egerton-Mss. (840 A) des British Museum befindliche Handschrift ist auf Pergament, aus der letzteren Hälfte des 13. Jahrh. Hier finden sich Buch I und II unverändert, wie in den übrigen Quellen, vom III. aber nur 24 Capitel. Ein anderes Ms. desselben Werkes enthält die Sammlung des Pariser Greffier der Münze, Jean le Begue, welcher die Recepte des „Heraclius" mit denen des Theophilus, Pierre de St. Audemar, Alcherius u. A. 1431 zusammenschrieb. Das III. Buch hat sämmtliche bei Raspe aufgenommene Capitel mit Ausnahme des XXIII., ausserdem aber viele in jener ersten Publication nicht vorfindliche. Das Londoner und das Pariser Ms. (Bibl. imper. Nr. 6741) sind die einzigen bisher bekannten, in denen die hier zu besprechenden Recepte etc. als ein Ganzes und unter den angebl. Autornamen eines Heraclius oder Gratsius vorkommen.

Mehrere Schriftsteller aus sehr verschiedenen Zeiten haben aber einzelne Anweisungen daraus, wörtlich oder im Auszuge oder umschrieben, ohne Berufung auf die Quelle in ihre Werke aufgenommen. Der Abschreiber der Schedula Theophili, welcher die nun ebenfalls im British Museum bewahrte Copie fertigte, hat 15 Cap. aus unserem Tractate hinzugefügt, theils in genauer

Wiedergabe, theils in Umschreibungen. Alle sind sie dem I. und II. Buche entnommen. Wie mechanisch der Copist dabei vorging, zeigt der Umstand, dass er sich III, 106, auf eine Vorschrift „des ersten Buches" bezieht, nämlich des ersten Buches des „Heraclius", nicht des Theophilus, ohne diess aber anzuzeigen, so dass der Leser im I. Buch des Theoph. vergeblich suchen würde, und dennoch wird die Schrift des Ersteren gar nicht erwähnt.

Mr. Merrifield fand auch bei Arnold de Villeneuve die metrischen Capitel über Krystall und Edelsteine wiederholt, in den Secreti, ed. Wecker, Basel 1598, pag. 428 und 449 werden sie Arnold selber zugeschrieben. Arnold de Villeneuve, ein Chemiker und Alchymist, wurde geboren 1245, † vor 1311 und arbeitete in Italien und Deutschland. Wir ersparen es uns hier, sowie bei den schon genannten und dem folgenden Autor die aus unserem Werke entlehnten Capitel einzeln anzuführen, da der Leser diess aus den Varianten unter dem Texte wird ersehen können.

Bei Wecker sind noch weitere acht von den metrisch abgefassten Cap. (pag. 643—645) abgedruckt. Sein Buch de Secretis ist eigentlich eine Uebersetzung der Secreti des Don Alessio (Lucca 1557), von denen einen Theil wieder die Recepte der Gesuati bilden, d. h. jener Mönche des Gesuatenconvents bei Florenz, für welchen Perugino arbeitete. Von Wecker's Buche kennt man Drucke aus den Jahren 1559 (Basel), 1582, 1592 (daselbst) 1598, 1662 und 1753 (Basel, Züringer). Da all' diese Auflagen sehr verschieden nach dem Inhalte sind, so kann ich das Obige nur in Betreff jener von 1598 berichten, welche mir selber (wie Mr. Merrifield) bekannt ist. Die aus „Heraclius" stammenden Verse sind hier irrthümlich dem Marcellus Palingenius (Manzelli, schrieb um 1534 im Ferraresischen) zugetheilt.

Die erste Publication des „Heraclius" veranstaltete, wie erwähnt, Raspe, in dessen Buche auf pag. 101 der Text beginnt (bis pag. 119). Seine Mittheilungen über die Handschrift und seine Ansichten über den Verfasser finden wir aber pag. 42 ff. ver-

zeichnet. Da der mangelhafte Catalogus Manuscriptorum Angliae das des Theophilus übergangen hatte, so war um so weniger bekannt, dass beigebunden im selben Volum auch der „Heraclius" (und eine Schrift astrologischen Inhalts aus dem Arabischen) enthalten sei. Raspe ist somit der Entdecker des werthvollen Tractates, welches in dem Ms. die Bezeichnung führt: Gratsius de artibus Romanorum, nicht Heraclius wie im Par. Cod. Raspe behielt gleichwohl den letztern Namen bei, der um kein Haar sicherer und annehmbarer ist als jener des Cambr. Cod. Wir betonen diesen Umstand für unsere Untersuchung im Folgenden, welche die Urheberschaft eines Heraclius bestreiten soll. Die Schrift zeigt dieselbe Hand des 13. Jh's. wie die Copie des Theophil. Raspe wurde aber selber durch Folgendes erst auf die Sache gebracht.

Vor Raspe, dem ersten Herausgeber, hatte nämlich schon unser gründlicher Lessing von den drei Büchern des „Heraclius", welche hier wieder an den Tag gegeben werden, Kunde. Er kannte wohl nichts als den Titel, und zwar aus Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibl. Reg. Paris 1744, IV. Band, pag. 273 (vergl. Raspe, pag. 43), macht aber die sehr richtige Bemerkung: „Es könnte leicht kommen, dass er (der Forscher) unter andern das vierte Stück (den Heraclius) eben so wichtig und interessant fände, als ich den Theophil gefunden habe. Mir scheint wenigstens der Titel ich weiss nicht was zu versprechen: de artibus Romanorum. Und wenn auch dieser Heraclius nur so alt wäre als Theophilus, auch dann könnten sehr viel Nachrichten darin stehen, nach welchen wir uns jetzt vergebens umsehen." (Vom Alter der Oelmalerei, 1774 n. k.)

Daraus scheint beinahe hervorzugehen, dass sich Lessing etwas über antike Kunsttechnik erwartete, daran denkt er wohl bei seiner so besondern Prononcirung des: de artibus Romanorum und darauf mit dem Satze: Und wenn auch dieser Heraclius n u r so alt wäre, als Theophilus etc.

Raspe hat sich schon auf sichererem Boden bewegt, um die Lebensverhältnisse, Heimat und Zeit des Autors, für den er ohne Bedenken den Namen der Pariser Ueberschrift angenommen, festzustellen; ihm lag ja das Werk selber bereits vor, von dem Lessing den Titel allein wusste. Ich bringe im genauen Auszug die hierauf bezüglichen Stellen. Er heisse in dem Titel vir sapientissimus, desshalb wird er eine kirchliche Würde bekleidet haben, sein Zeitalter müsse, der barbarischen Sprache, seiner Leichtgläubigkeit und seichten Kenntnissen nach zu urtheilen, eine Epoche des Verfalles gewesen sein. Als ein Mönch oder Laienbruder richtet er das Werk an einen seinesgleichen, wie die häufigen Anreden: frater etc. beweisen. Ohne Zweifel war er ein unwissender Maulmacher (on ignorant quack), voll anmasslichen Rühmens seiner Erfahrungen etc. Der griechische Name hat nichts Auffallendes in den Zeiten, da Italien unter byzantinischer Herrschaft stand, schwerlich liegt ein griechisches Original zu Grunde, das hier in mangelhaftem Latein wiedergegeben wäre, vielmehr mag der Autor aus Rom stammen und in oder für die Fremde geschrieben haben, um die Kenntniss römischer Techniken dorthin zu verpflanzen. Da er Isidor erwähnt (Cap. V. in III.), so fällt seine Lebenszeit zwischen das 7. u. 13. Jahrh., in welch' letzterem die Handschrift gefertigt worden ist. —

Indem wir sogleich zur Besprechung der nächsten Publication übergehen, brauchen wir uns mit der Widerlegung der meisten Annahmen Raspe's nicht insbesondere zu beschäftigen. Nur das sei vorher gesagt, dass hinsichtlich des Werthes dieser Schrift unser Lessing aus dem blossen Titel bei weitem richtiger geurtheilt hat, als der überhaupt viel zu sehr geschätzte Verfasser des Essay on oilpainting aus dem Ganzen.

Mr. M. Ph. Merrifield hat in den Original treatises etc., welche wir bei der Bearbeitung von Cennini's libro dell' arte bereits als eine höchst ergiebige Fundgrube mittelalterlicher und späterer, aber auf alten Traditionen beruhender Kunstrecepte

erprobt haben, das ganze Ms. des genannten Le Begue mit Ausnahme des Theophilus herausgegeben und übersetzt. Dem „Heraclius" ist pag. 166—257 gewidmet, wovon 15 Seiten auf die Einleitung kommen. Zur Herstellung des Textes, welche vollkommen exact genannt zu werden verdient, sind alle im Eingange aufgezählten Versionen sorgfältig benützt, ausserdem aber noch diejenigen Capitel des III. Buches verzeichnet, welche dahin aus älteren verwandten Schriften gelangt sind. Noten sind nur äusserst spärlich gegeben, doch bietet die Introduction zum ganzen Werke mehrfache Erläuterungen. Für das grösste Verdienst der Herausgeberin erachte ich aber nebst der Herstellung des Textes, der bei Raspe voller Irrthümer und Unverständlichkeiten ist, dass sie mit kritischer Schärfe die Unterschiede des I. und II. Buches einerseits und des III. andererseits dargelegt hat. Das III. Buch ist durch einen (oder mehr als einen) andern Verfasser, zu anderer Zeit und an anderm Ort entstanden als die beiden vorangehenden, es stellt sich auch als Compilation aus sehr verschiedenen Vorlagen dar, während die ersten poetisch-handwerkliche Originalarbeit Eines Autors sind. Dies erhellt nicht bloss aus den Verschiedenheiten in der Form, welche hier Prosa wird, und des Umfanges, sondern namentlich aus den Elementen, aus denen das III. Buch besteht. Einige Capitel sind der älteren Mappae clavicula (12 Jh.) entlehnt, andere nur umschreibende Wiederholungen der versificirten Recepte der ersten zwei Abtheilungen. Es begegnen Ausdrücke und Anspielungen auf Kunstweisen, welche der Zeit dieser älteren Bücher nicht zukommen, wohl aber das 12. und 13. Jahrh. charakterisiren. Während in jenen, wie gezeigt werden wird, Alles auf die barbarische Kunstära des 10. Jahrh. in Italien hinweist, welche aber auch byzantinische Einwirkungen erfuhr, finden wir im dritten französisch-normannische Bezeichnungen. So in VII.: quod nos Cerasin vocamus, Galienum vitrum (ibid.) vergl. Theoph. II., index; grossinum (VIII und XLIX) vergaut (LVI). Auf den

nordischen Ursprung überhaupt weist Warancia hin (XXXII). Glassa (XLIV) u. A., IX, XXXII, XLVI und XLVII dagegen sind arabischem Einfluss zu danken. Die Erwähnung von Cordouanleder (XXXII) beweist, dass das Buch nach der Eroberung des Stadt Cordova durch die Mauren (711), und zwar wohl erst lange Zeit später verfasst sein muss, da dieselbe erst allmälig ein genug mächtiger Mittelpunkt arabischen Handels und Kunstfleisses werden konnte, auf dass von hier aus Fabrikate in weite Ferne verbreitet wurden. Ist somit die Grenze für die Annahme der frühesten Entstehung gewonnen, so lehren die Recepte über Oelfarben, über den echten Lapis lazuli und über Brasil, dass Theophil, Clavicula, St. Audemar und das Lucca-Ms. zu Grunde liegen, kurz lauter Quellen, welche einerseits jünger sind als der eigentliche Text, die ersten Bücher des „Heraclius", andererseits aber eine sie selbst benutzende Bearbeitung in das 12. und 13. Jahrhundert herabrücken. Merrifield hält dafür, dass die Abfassung dieses letzten Theiles, welcher Potterie (I—IV, nach I, III ff.) Glas, Glasflüsse und Steine (V—XII, nach I, IV, VI und X), Metallvergoldungen (XIII—XXIII), Oelmalerei (XXIV — XXIX), Temperamalerei (XXX—XXXII), Lederfärberei (XXXIII), Farbenbereitung, XXXIV—LVIII) behandelt, nach der im 12. Jahrh. entstandenen Clavicula und vor der Schedula des Theophilus geschrieben sei — was allerdings falsch ist (denn Theophil lebte im 11. Jahrh. und der Umstand, dass angeblich jene Capitel in Heraclius gefunden werden, welche in allen Mss. des Theophilus fehlen, die drei Capitel seines II. Buches über Glasmalerfarben, bewiese nur, dass ebenso wie andere Capitel, von denen Merrifield es zugibt, auch diese aus Theophilus entnommen sind und nicht umgekehrt). Abgesehen hievon werden wir aber Merrifields Resumé, das in Folgendem gegeben ist, als vollkommen richtig hinnehmen.

„Heraclius" ist in der Eintheilung in drei Bücher, wie er uns vorliegt, ein Sammelwerk gleichwie Le Begue's spätere Arbeit, von der es selbst einen Theil bildet. Nur die beiden

ersten Bücher sind einheitlich, zugleich und aus derselben Feder in Italien entstanden, die Arbeit eines einzigen Autors, den auch der Verfasser dieses vorläufig „Heraclius" nennen will; von dem Süden mögen, namentlich durch die Normannen, die Vorlagen unserer beiden Mss. dann nach dem Norden gekommen sein, ein, zwei Jahrh. nach der Abfassung. Hier machte sich wahrscheinlich ein Franzose daran, einen Nachtrag anzufügen, gleichwie die Copisten oder vielleicht Theophilus selbst seinem III. Buche Zusätze beigab, oder wie Le Begue später die Copie der mancherlei Tractate, welche er anlegte, schliesslich noch mit Notizen aus seiner eigenen Praxis und aus anderen Quellen bereicherte. Der Verfasser unseres III. Buches gab sein eigenes in jenen Capiteln, welche, wie erwähnt, französischen Ursprung verrathen, benützte ferner Plinius, Vitruv und Isidor, die oben genannten mittelalterlichen Kunstschriftsteller und endlich für LVI und LVIII eine byzant. Quelle, welche im Appendix des Londoner Theophilus und im Sloane Ms. 1754 wiederbegegnet. Diese Ansicht wird durch die Wahrnehmung bekräftigt, dass, obwohl uns nur zwei Handschriften bekannt sind, doch die eine derselben, weil sie jünger ist, sich schon viel reicher an Recepten im III. Buche darstellt, ein Beweis, wie immer ein Copist nach dem andern von seinem Wissen hinzugab. So lag einmal dem ersten von ihnen auch die Arbeit des „Heraclius", das I. und II. Buch allein vor, und setzte sich an diesen Grundstock allmälig das Material zu dem III. an. Die (übrigens nur im Par. Ms. anzutreffende, also wohl von Le Begue stammende) Ueberschrift dieses 3. Theiles lautet wohl: Incipit liber . . ., Eraclii antedicti, — was natürlich aber nichts dagegen beweist, da man weiss, wie das Mittelalter mit Autoren- und Künstlernamen verfuhr; der Copist Le Begue im 15. oder vielleicht auch der Fortsetzer im 13. Jahrh. schon behielt den alten bekannten und berühmten Titel auch für den Zusatz bei und kümmerte sich wenig um das unkritische dieses Vorganges. Doch davon später.

Merrifield bringt auch eine Hypothese über die Heimat und Lebenszeit des Autors, welche wir, gleichwie oben Raspe's Ansicht, mittheilen, um dann die eigene entwickeln zu können.

Heraclius soll ein Italiener gewesen sein, gebürtig im Longobardischen Herzogthum von Benevent, wo unter Byzantinern und Sarazenen in den rohen Zeiten des 8.—10. Jahrh. sich eine gewisse Cultur forterhielt. Sismondi, aus dem die Verf. hier citirt, rühmt unter Anderem auch das schöne Latein der Geschichtschreiber jener Gegend, welches gegen die gleichzeitige Barbarei der Sprache an den übrigen Orten erfreulich absticht. Merrifield muss nun gestehen, dass des „Heraclius" Latein diesen Lobspruch allerdings durchaus nicht verdiene, weist auf die Inschriften an Kunstwerken des 12. und 13. Jahrh. hin und schliesst dann sehr oberflächlich damit, dass die ersten zwei Bücher während der Herrschaft dieses Gebrauches, der Verzierung der Kunstwerke mit Hexametern, entstanden sei; ihre letzten Worte in der Einleitung (pag. 180) zeigen übrigens genugsam, dass sie diese flaue Phrase selber nicht befriedigt habe. So wollen wir es neuerdings versuchen, Zeit und Vaterland des Autors — wir denken nur an einen solchen überhaupt, nicht an einen Heraclius — festzustellen.

Der Verfasser hat in Rom gelebt. Er nennt Roms Volk und gedenkt mit wehmüthiger Liebe dessen geschwundener Grösse, ganz in dem Geiste, der gerade die Jahrhunderte des traurigsten Verfalls, die ordnungs- und friedelosen Zeiten charakterisirt, in denen die Stadt eine grosse Ruine, das Schlachtfeld für die übermüthigen Grossen, der wildesten Anarchie war, in dem Geiste, welcher auch noch die folgenden Wirren der Päpste, die Zeit, als sie Avignon bewohnten und selbst die Ereignisse unter Rienzi durchdrungen zeigt. Es ist jenes immer mehr unverstandene, dunkle und mechanische Phrasenmachen über die einstige Grösse eines in der Gegenwart elenden Volkes, ein Umherwerfen mit Senat und Kaisern, Herrlichkeit und

Macht, welches die gleichzeitige Lage nur zu ironisiren geeignet war. Nicht anders wie jene Volksführer und Tribunen den verkommenen Pöbel ihres Roms mit Worten beehrten, welche sie den stolzesten Erinnerungen des antiken Roms entlehnten, nicht anders redet dieser Schriftsteller von der Kunst der grossen Vorzeit, die er erneuen will, und bringt ein paar simple Recepte für Malerfarben und Töpfeglasur! Er spricht von den Spielen und poetischen Wettkämpfen, wo Dichter des römischen Volkes die Krone empfingen. Das ist theilweise literarische Reminiscenz, entspricht aber auch einer noch ziemlich nahen Wirklichkeit, denn es wurden solche Wettkämpfe noch um die Zeit Gregor des Grossen in der Ulpi'schen Basilica abgehalten, wie ein beim Neubau der Peterskirche aufgegrabener Denkstein des Jünglings Boethius von 578 beweist. (Reumont, Geschichte der Stadt Rom, II. pag. 93.) Die Graphia aureae urbis Romae, eine mit Fabeln ausgestattete Beschreibung, kennt in dem Rom der Karolingerzeit noch verschiedene Theater; der Verfasser nennt die alten Bewohner der Stadt die Vorfahren, deren Künste zu betreiben in der Gegenwart die rechten Männer fehlten. Hiesse er nun wirklich Heraclius, so wäre er ohne Zweifel dem griechischen Namen zufolge, auf den Raspe wie Merrifield aufmerksam machen, weder Römer noch Longobarde und somit seine Begeisterung für Roms alte Grösse kaum begreiflich. Gleichwohl darf andererseits nicht Wunder nehmen, wenn mehrere seiner Künste (wie in den Noten erläutert werden wird) entschieden byzantinischen Ursprung verrathen und altrömische Künste dagegen ihm fremd sind. Es gab eine Zeit der trübsten Verwilderung, und das ist die seine, in welcher ausser dem leeren Schall nichts von der einstigen Bedeutung der Cultur und Kunst an dem Tiber erhalten war, dagegen aber der Einfluss des oströmischen Culturlebens um so erfolgreicher wirken konnte, als Rom, selber völlig todt und passiv, keine Regung aus eigener Kraft entgegenzustellen vermochte. Das 6. und 7. Jahrhundert war darin ent-

scheidend. Schon um 630 entstanden in Sta. Agnese fuori la mura byzantinische Mosaiken, noch charakteristischer im Styl und in der schleuderhaften Technik, dann die vom Oratorium di S. Venanzio im Lateran (640—642), in S. Stefano rotondo am Coelius (642—649), in Pietro in vincoli, Giorgio in velabro. Der Verfall ist aber so allgemein und mächtig, dass selbst diese fremde Kunst arm, roh und in der Ausführung liederlich in dem ganz versunkenen Rom zu werden bestimmt ist, welche daheim in Byzanz eben noch der höchsten Blüthe sich freut. Die byzantinischen Techniken bei Heraclius finden aber genügende Erklärung, wenn wir uns erinnern, dass während des Bilderstreites schon ganze Schaaren griechischer Künstler nach Rom flüchteten; um 994, also eben in der Zeit, in welcher das Buch des „Heraclius" entstanden zu sein scheint, hatte Rom ein griechisches Kloster mit griechischen Mönchen. (Kreuser, Kirchenbau I. 413.) Damals lag alle Kunst arg darnieder; Liutprand berichtet es (963), wo er von den Altären der Apostel spricht, auf die der Regen niederfiel (Hist. Ott. cap. 4), und als Leo VII. das Kloster des h. Paul neu erbauen wollte, berief er S. Odo aus dem fernen Cluny, 939 (Mabillon, annal. III, 524), weil sich heimische Künstler nicht vorfanden. Um so interessanter ist es, aus solcher Zeit ein Kunstbuch zu besitzen; es bietet Alles, was damals in Rom von Kunstarbeit geleistet wurde, wahre Bettelarmuth: etwas Miniaturmalerei, die Byzanz geschenkt hatte, Ausschmückung von Glasschalen und Töpferei aus derselben Quelle, das ist Alles. Weder Architektur, noch Plastik, noch grosse Malerei *).

---

*) Wenn sich nun diesen bestimmten Zeichen einer römischen Abkunft des Verfassers gegenüber das deutsche Wort uso (Hausen) findet (in I, IX), dasselbe, welches bei Theophilus als huso erscheint und dort mit Recht zum Beweise angeführt wird, dass dieser Autor ein Deutscher gewesen sei, so kann es hier als vereinzeltes Moment unter lauter sicheren Belegen für seine italische Abstammung so wenig etwas beweisen, als es umgekehrt dort Kraft

In Folge dessen dürfen wir auch auf die Entstehungszeit einen Schluss wagen. Ich trete hierin, allerdings bloss was diesen Punkt betrifft, der Ansicht bei, welche Éméric-David in seiner Histoire de la Peinture de moyenage p. 83, v. 2 entwickelt. Raspe irrt natürlich, wenn er wegen der Erwähnung Isidors von Sevilla im III. Buch das 7. Jahrh. annimmt, denn diese Erwähnung befindet sich in dem späteren Annex, nicht in dem alten Theile, von dem wir sprechen. Éméric-David und Hendric (Ausgabe des Theophil, pref. p. XIII) entscheiden sich für das 10. Jahrh. Und zwar mit aller Wahrscheinlichkeit. Die beiden ersten Bücher des „Heraclius" gedenken noch nicht im geringsten des zu Ende dieses Säculums eingetretenen Einflusses der Sarazenischen Kunst auf jene Italiens; die Klagen des Verfassers über Roms Verfall passen aber in keine Zeit besser als in jene eines Johann XII., Gregor V. bis Benedict VIII.

---

hat, weil auch alle übrigen Anzeichen für Deutschland stimmen. Ausserdem wird das Vorkommen eines germanischen Wortes zur Zeit, als seit mehreren Jahrhunderten Langobarden im Lande sesshaft gewesen, nicht auffallend genannt werden können. Die Ansicht, welche Eastlake in seinem Materiale (I., pag. 42 und 53) aufstellt, dass Heraclius in England lebte und schrieb, fällt selbstverständlich gänzlich hin. Zu dieser Annahme hat den trefflichen Forscher der Umstand verlockt, dass in den Bauten von S. Ely und in der Stephanscapelle von Westminster Decorationsweisen angewendet wurden, wie sie in unserem Werke geschildert werden, Marmorirungen und andere polychrome Zier der Säulen und Wände. Aber diese finden sich im III. Buche, sie finden sich auch in nordfranzösischen Kirchen, des Landes also, wo der Vermehrer des „Heraclius" lebte. Kugler widmet demselben eine kurze, doch schätzenswerthe Notiz. (Handb. I., pag. 207 und N. 2 das.) Er findet mit Recht „seine Hexameter schlecht genug, aber noch nicht mittelalterlich"; die Capitel über Oeltechnik im III. Buch scheinen ihm ein späterer Zusatz zu sein, somit hegt er über das Alter der älteren Theile und die Verschiedenheit des III. Buches im Verhältniss zu jenen bereits richtige Vermuthungen. Dass „von byzantinischem Einfluss keine Spur" ist, werden wir freilich in den Noten zurückweisen müssen.

Wenn hingegen Émeric-David wegen der Regeln über Glasmalerei schliesst, dass das Alter des Buches die Zeit Carl des Kahlen nicht übersteige, so ist das — aus diesem Grunde — anzunehmen nicht nothwendig, denn auch die Glasmaler-Recepte stehen im späteren III. Buche, aber ein genügendes Motiv finde ich in der niederen Latinität, in der Eigenthümlichkeit der Verse.

Dieselben sind zwar durchaus Hexameter, doch nicht mehr jene der alten, classischen Sprache. Andererseits auch noch nicht Leoninen, d. h. in der Caesur und am Schlusse reimende Hexameter, wie sie namentlich das 12. Jahrh. ausserordentlich liebte. Man leitet den Namen vom Pariser Mönche Leonius her, der sie zu Ende des 12. Jahrh. erfunden haben soll, später schmückten sie die Bildhauerwerke der Pisani in Italien und zahlreiche Manuscripte. Aber es zeigt sich, dass bereits seit dem 9. Jahrh., ja noch früher, Anfänge zur Einmischung des aus den germanischen Sprachen stammenden Reimes in das reimlose Metrum Vergil's und Horazens versucht wurden. Schon Venantius Fortunatus, der 560—600 blüht, hat solch' schüchterne Anfänge wie vocis und odores, filis und arvis etc., vorderhand noch Gleichklang, ehe der Reim durchdringt. Das Evangelistarium, welches Godescalc für Carl den Grossen 781 vollendete, ist in Versen abgefasst, welche ebenso manche Zeile noch ganz in classischer Weise ohne Anklang, andere aber schon mit Formen, wie totum — mundum, explitus — annus enthalten (Westwood, palæogr. sacra pictoria pag. 2). Auch Liutprand bringt in den dem Text eingeflochtenen Hexametern, so sehr bei ihm classische Muster durchblicken, ficmentum — creatum, animas — beatas, dignatus — iniquos, jussis — resistis, Christi — mundi etc. Theophilus im 11. Jahrh. hat aber bereits schöne, vollkommene Reime partes — artes, pictorum — colorum, und zwàr in jeder Zeile, ebeno die Inschriften auf Bernward's von Hildesheim Goldschmiedgeräthen, jene der Sculpturen der Pisani,

u. s. f., je weiter wir zum 13. Jahrhundert vorschreiten. Die Recepte des „Heraclius" aber zeigen gleichwie Fortunatus, Liutprand u. A. erst das Bestreben der Reimbildung nur in einzelnen Zeilen und nur selten mit einem wirklichen Zusammenklang. Unter den 214 Zeilen der beiden ersten Bücher zähle ich als solche Versuche im ersten Buch: I. 1-5, 9—11, II. 11, 13, III. 2, 8, 9, V. 1, 12, 15, 17, VIII. 1, 3, 7—9, IX. 2, 3, X. 1, 2, 4, 5, XI. 2—4, XII. 2—10, 12, 14—16, XIII. 1, 2, 4—6, XIV. 1—4, (7?), 8—12; im zweiten: XV. 1—3, 5—7, XVI. 1—9 (ganz), XVII. 1—5, XVIII. 1—7 (ganz), XIX. 1—8 (ganz), XX. 1—6 (ganz), XXI. 1, 2, 4—7, 9. Somit werden wir den Autor wohl in das 10. Jahrh. beiläufig verweisen dürfen, vor die Blüthezeit dieser Versform, die das 11.—12. Jahrh. bildet. Sein Styl hat grosse Aehnlichkeit mit der genannten Graphia, auch sie ist durch Zusätze späterer Zeit (des 11. und 12. Jahrh.), in ganz ähnlicher Weise erweitert und hat das märchenliebende Wesen wie unser Buch. Die Notiz des letzteren über Kaiser Aurelian (s. N. zu I, VI) ist ganz aus dem Gusse, wie die Geschichte vom Pantheon in jener Stadtbeschreibung, eine sagenhafte Umbildung der historischen Vergangenheit. In dem Bestreben des Autors, seine Arbeit als Fortsetzung der Antike darzustellen, sieht auch Springer (das Nachleben d. Antike im Mittel. in d. Bildern d. n. Kunstgesch. pag. 10) ein Anzeichen des 10. Jahrh.

Nach der Periode unseres Schriftstellers beginnt der erste Morgen der romanischen Kunst, dieser ersten Renaissance der Antike. Wenn wir nun die Worte seiner ersten Stanze erwägen, so stellen sie sich deutlich als eine Vorbereitung auf jene dar, als literarische Anbahnung, Vorahnung, wenn man will. Sie bezeugen das Dasein eines Verlangens nach der Wiederaufnahme der alten römischen Kunst, die dann auch wirklich, wenn auch anderorts, eintrat, darum ruft der Verfasser aus: Wer wird sie dem römischen Volk auf's Neue lehren? Aehnliche Klagen stösst

noch im Norden ein Jahrh. später der Mönch Rudolfus Tortuarius von Fleury aus (geb. 1063), er sagt, Vergil, vom Rath der Sterne jetzt in die Welt geschickt, würde nicht nur Bewunderung und Lohn vermissen, sondern selbst Wachstafeln und Schreibgeräth. Auch bei diesem dieselben embryonischen Leoninen: vatem — Marconem, jucundo — astro. (Bibl. de l'ecole des chartes IV, 1, 502.)

Noch haben wir den traditionellen Namen Heraclius, als unhistorisch zu beweisen, welchen die bisherigen Erklärer auf die Angabe der Pariser Ueberschrift hin ohne Anstoss gelten liessen. Eben dieser Titel scheint mir aber unzuverlässig.

Theophil nennt sich selbst im Eingange des ersten Buches bei Namen; es kann kein Zweifel über die historische Wirklichkeit des Verfassers der Schedula diversarum artium aufkommen. Er kündigt sich mit dem ersten Worte als demüthigen Diener Gottes, des Namens Mönch nicht würdig, an, und wünscht allen, die seinen Lehren folgen wollen, den himmlischen Lohn. Anders verhält es sich mit dem Gedichte, das dem Heraclius zugeschrieben wird. In den Versen der zwei allein echten Bücher spricht der Autor zwar ebenfalls öfters von seiner Person, seinen Kunsterfahrungen, den Namen indess verschweigen diese Stellen und nur die Ueberschrift theilt ihn mit. Die Ueberschrift rührt aber nicht von Demjenigen her, der den Text verfasst hat, augenscheinlich hat sie ein Abschreiber gemacht, denn nur ein zweiter konnte dem Schriftsteller das Prädicat: sapientissimi viri beilegen, welches bereits ganz so erscheint, wie es bis ins vorige Jahrh. Mode war, Uebersetzungen des „berühmten Redners Cicero" oder Interpretationen des „erlauchten Julius Caesar" herauszugeben. Nur ein anderer als der Verfasser selbst konnte die auf den wirklichen Inhalt, den die Schrift bietet, ziemlich ungenaue und unzutreffende Bezeichnung de coloribus et artibus Romanorum wählen.

Einem solchen Spätern hätte nun freilich die historisch-richtige Tradition, dass das Original ein Heraclius geschrieben

habe, bekannt sein können, so dass er dann vielleicht dem anonymen Buche den Namen verliehen hätte, der ihm nebstbei bekannt war — wenn in der That eine solche sichere Ueberlieferung bestand; andrerseits jedoch erlaubt eben diese Thatsache, dass erst der Abschreiber den Titel hinschrieb, die Annahme, dass der Tractat vielleicht eine Bezeichnung seiner Urheberschaft niemals besessen habe (denn wesshalb copirte sonst keiner der Abschreiber den echten vom Autor herrührenden Titel?) und dass erst ein Copist einen Titel und in demselben eine Angabe des Autors erfand, wenn irgend ein historischer oder sagenhafter Anlass vorhanden gewesen sein sollte, welcher ihre Benennung den Zeitgenossen annehmbar zu machen geeignet war.

Denn warum sollen wir dieser Ueberschrift glauben? Heraclius, wenn er je gelebt und geschrieben hat, kann diesen Titel niemals so, wie wir ihn nun hinnehmen sollen, verfasst haben. Er, der im Texte gerne in der ersten Person von sich redet, spräche hier wie von einem Andern von sich selber, mit Complimenten, die ihn lächerlich machen müssten und der bescheidenen Weise jener Autoren gänzlich fremd sind. Wenn er also der Autor gewesen und einen Titel verfasste, so muss dieser anders gelautet haben. Dann aber: warum ist eben der Titel das Einzige, das die Copisten nicht wörtlich genau aufgenommen, sondern umgeändert hätten? Die Tractatetitel sind damals sehr selten nur in den Abschriften verändert, panegyrisch erweitert worden und eben jene, bei denen die Verfasser bekannt sind, blieben auch in den Ueberschriften durch die Abschreiber stets ganz unverändert, wie sie waren und wie sich ihre Verfasser selbst eingeführt hatten, so erscheinen sie da: die Schedula des Theophilus, das Buch von der Kunst des Cennino, und so von Vitruv angefangen bis zu den Schriftstellern der Renaissance, Lionardo und Filarete und Alberti. Dass die Ueberschrift das Gepräge einer fremden spätern Zuthat hat, macht also glaublich, dass ursprünglich das Original ohne eigene Angabe des Urhebers

gewesen sein muss, und dieser Umstand dann wieder, dass der Heraclius, dem es zugeschrieben wurde, keine historische Person gewesen ist; es hat also keine historische Ueberlieferung mitgewirkt und den Anlass gegeben, dass das Kind eben diese Taufe empfieng.

Aber nichtsdestoweniger ist es eine lebendige Tradition gewesen, welche das verursachte, nur keine historische eben. Man würde vielleicht nicht ganz mit Unrecht uns zu arger Zweifelsucht beschuldigen, wenn wir hier die Richtigkeit der Titelangabe negiren, die allerdings nur auf dem Worte des Copisten beruht, doch aber vielleicht mit einer alten Nachricht, dass ein Heraclius gewesen sei, zusammenhängt, wäre nicht Eines, was ein neues Licht in die Frage bringt und schwereren Ausschlag gibt als die blosse Nicht-Unmöglichkeit der historischen Tradition. Es wäre vielleicht möglich (obwohl mir kein Analogon bekannt ist), dass der angebliche Verfasser Heraclius sein Buch liber Heraclii genannt hätte und der Abschreiber nach Jahrhunderten daraus ein liber sapientissimi viri, Heraclii, machte, aber dieser schwache Halt verliert allen Werth, wenn wir sehen, dass diese Figur des Heraclius in den Duft der Mythe, der Dichtung zerstiebt. Zweifelsucht wäre es freilich, der Copistenaussage, die hier den alleinigen Anhalt bietet, lieber zu misstrauen als zu trauen, wenn die Wagschalen gleich stünden, aber sie stehen eben nicht gleich.

Das Mittelalter mit seiner kindlichnaiven, kritiklosen Anschauung der Vorzeit hat es immer geliebt, an Namen, welche ein poetisch-mystischer Nimbus umstrahlte, Schöpfungen der Wirklichkeit zu knüpfen, deren Trefflichkeit sie nur solcher Urheber würdig erscheinen liess. Eine dunkle, an sich selber unhistorische Kunde über einzelne Gestalten der Vergangenheit genügte schon, ihnen Bedeutung selbst in Beziehungen und Gebieten zu verleihen, die mit den Lebenden einst nicht im Geringsten im Zusammenhange standen. Vergil's Stellen über die Sybille, den

Acheron und die Höllenfahrt haben ihn zum Propheten des Christenthums, aber auch zum ausbündigsten Zauberer gemacht. Die Sage ist das überaus kräftige, formende Element, das in dieser Zeit alles zersetzt, aber auch alles wieder in neue Erscheinungen umbildet.

Der im Mittelalter so eifrig gelesene Plinius, in Sachen seiner Naturkunde, Arzneiwissenschaft und verwandter Gebiete das Evangelium dieser Jahrhunderte, dessen Verehrungswürdigkeit auch unsere Hexameter verkünden, sagt im XXXIII. Buche, Cap. 8: „Auri argentique mentionem comitatur lapis, quem coticulam appellant, quondam non solitus inveniri nisi in flumine Tmolo ut auctor est Theophanes*), nunc vero passim, quem alii Heraclium, alii Lydium, quia ex Lydia. Sunt antem modici, quaternas uncias longitudinis, binasque latitudinis non excedentes. Quod a sole fuit, in his melius quam quod e terra; his coticulis periti, cum e vena aut limo rapuerint experimentum protinus dicunt, quantum auri sit in ea, quantum argenti vel aeris, scrupulari differentia, mirabili ratione non fallente." Dieser Heraclius, Heracleos, Ἡρακλεία λίθος, dessen auch Plato, Theophrast und Lucian gedenken, ist also der Prüfstein, auch Lydius genannt, unser Kieselschiefer, Wetzschiefer; bei den Alten hiess aber auch der Magnetstein so, wie aus Plin. XXXVI, 16 hervorgeht: „Sideritin ab hoc, alio nomine appellant quidem Heracleon. Magnes appellatur et ab inventore in Ida repertus."

Bei der Menge von Gold- und Silberarbeiten im Mittelalter, bei ihrer Verwendung zur Münze musste der Prüfstein allbekannt und in hohem Werthe sein; der merkwürdigste Beleg dafür ist, dass der Stein oder sein Name vielmehr schon frühzeitig anthropomorphosirt vorkommt, und zwar zu einer mysteriösen Person umgedichtet, welche ähnlich Scheidekräfte

---

*) Περὶ λίθων. Nach Salmasius findet sich übrigens keine derartige Stelle bei ihm.

des Edlen und Unedlen in sich trug, wie der Stein zwischen Gold und schlechtem Metall zu unterscheiden vermag. Es ist eine ganze Reihe von Gedichten und Erzählungen entstanden, welche auf orientalischer Quelle *) beruhend, diesen Stoff behandeln, die Gedichte und Sagen vom Heraclius, worüber in literarhistorischer Hinsicht man vor Allem Massmann's umfangreiche, auf gründliche Quellenstudien sich stützende Arbeit (den 6. Band der Quedlinberger Bibl. d. D. Nat. Lit.) und ferner von der Hagen's Gesammtabenteuer (II. pag. 533 und III. pag. CXLVII ff.) nachsehen möge. Das grösste Gedicht verfasste der Dichter Otte im 12. Jahrh., vor 1153 schrieb ein anderes der Franzose Gautier von Arras; Bearbeitungen des 13. Jahrh. dann sind von dem Wiener Dichter Hans Enenkel, von Heinrich von München, eine prosaische Auflösung der Reime Enenkel's und zahlreiche Stellen in byzantinischen, lateinischen und deutschen Abfassungen, welche bei Massmann versammelt stehen. Der Inhalt, so weit er uns hier interessirt, ist kurz folgender: Der römische König Phocas kauft von einem Heiden einen Wunderknaben, Namens Heraclius, dem durch Zauber drei Künste eigen sind, er kennt alle Edelsteine, die falschen von den echten und alle ihre Kräfte, ebenso versteht er sich auf die Eigenschaften der Pferde und der Frauen. Von den Proben, welche der König nun anstellt, hat uns nur die erste Bedeutung. Alle Edelsteine der Bürgerschaft werden auf den Markt gebracht, Heraclius untersucht sie und verschmäht alle, bis auf einen unscheinbaren Stein, was ihm das Gelächter der Zuschauer einbringt. Erzürnt will ihn Phocas ersäufen lassen, der Stein aber erhält ihn unversehrt über den Wellen und beweist so praktisch seine Tugend. Man muss sich hiebei in's Gedächtniss rufen, welche Bedeutung das Mittelalter den Edelsteinen beilegte,

*) Schon in den Märchen von Tausend und eine Nacht finde ich diesen Stoff in der 891. Nacht. Habicht's Ausgabe XIV. pag. 28 f.

wie der Aberglaube damit sein Spiel trieb und die Magie grossentheils auf diesen Träumereien beruhte. Grimm (mythol. pag. 1166 ff.) zeigt, dass dieser Wahn vom Oriente stamme, von wo die Kreuzzüge und der Handel der Juden (vrgl. Alexanderlied v. 6924), welche sich mit Edelsteinschliff (und Fälschung) besonders befassten, die masslose Vorliebe für den glänzenden Gemmenschmuck immer mehr einbürgerten. Die Gedichte sind voll von mystischen, religiösen und moralischen Deutungen der Steine, mehrere von ihnen lehnen sich an die Stelle der Apocalypse 21, 19 ff., wo die Mauern des himmlischen Jerusalem's in Gemmenschmuck geschildert werden, an (Diemer, Gedichte des Vorauer Klosters aus dem 12. und 13. Jahrh. pag. 364, 10; Buochir Mosis 60, 1; Alexanderlied des Pfaff. Lambr. 6892; Parzival XVI. 121—151; Marbodius bei Diemer, Anmerk., Stricker's Gedicht von „edeln steinen" etc. bei Massmann l. c. Anh. 9 u. a. m.)

Man curirte mit dem Pulver von Edelsteinen, gebrauchte sie als Liebes- und Keuschheitsmittel, um unsichtbar zu sein etc. Eine Lieblingssache bei poetischen Schilderungen der Dichter ist die Ausmalung ganzer Paläste, mit Edelsteinen geziert, was in Carl IV. Capellen in Prag und Carlstein Ausführung in Wirklichkeit fand. Doch genug dieser allbekannten Dinge; sie sollen nur glaublich machen, dass ein Gedicht wie jenes von dem Wunderknaben Heraclius, der sich auf die Steine verstand, allgemeine Beliebtheit gefunden haben mag; davon zeugen die zahlreichen Versionen des Stoffes, der im 13. Jahrh. so verbreitet war, dass Wolfram von Eschenbach auf Heraclius, den Steinkundigen, als einen allbekannten Gegenstand im Parzival anspielen konnte. Er spricht von einem Edelsteinschmucke und schliesst dessen Schilderung mit den Worten: iuch hete baz bescheiden des Erâclius etc. XV. 1191.

Die Person dieses Gemmenkenners wird in der Sage weiter dann mit der des historischen Kaisers Heraclius, der

610—641 Byzanz beherrschte, vermengt, aber sie ist nicht durch diesen Umstand, sondern aus dem Citate des Plinius entstanden. Massmann drückt sich darüber im Folgenden aus: „Dieser doppelkräftige Prüfstein (Goldes und Eisens) trat in unsere Heracliussage als ein Dritttheil der Heracleischen Wunderkräfte ein, welche die dem Ritterthume theuersten Dinge betrafen: einen aus Gefahren rettenden und in Gefahren schirmenden Edelstein, zum Kampfe ein gutes Streitross und daheim ein getreues Weib, — drei Dinge, deren äusserer Glanz nicht immer über ihre innere Güte entschied. Eigentlich ist es aber des Steines Kraft, welcher dem Wunderknaben alle drei Gaben verleiht etc." (pag. 468).

Und nun zurück zu unserem Heraclius. Der ältere Bestandtheil handelt mit Ausnahme von den an allgemeiner Bedeutung für die damalige Zeit dagegen zurücktretenden Vorschriften der Töpferei, Miniaturmalerei und Vergoldung, namentlich von Edelsteinen, wie sie geschnitten, in Glas nachgeahmt, polirt und geschliffen werden, dasselbe wird dann noch vom Krystall und bunten Glasflüssen gesagt. In diesen Recepten beruft sich der Autor auf Plinius, „der über die Tugenden der Steine geschrieben hat. Wer die Kräfte derselben kennt, liebt sie umsomehr." Und daran wird eine historische Reminiscenz geknüpft. (I., VI.) Dem vorher Entwickelten zufolge ist dieser älteste Theil im 12.—13. Jahrh. mit einem III. Buche versehen und da erst betitelt worden; in der Zeit also, da alle Welt die Sagen und Gedichte von jenem Heraclius, dem Steinkenner, wusste, in Frankreich wohl, wo Gautier's Gedicht verbreitet gewesen, — wie leicht konnte demnach in einer Zeit, welcher jene Legenden und Romanstoffe für Geschichte galten (der Heraclius bildet auch einen Theil der Kaiserchronik), dieser bekannte und berühmte Name, welcher in typischer Weise ein ganz bestimmtes Etwas bezeichnete, auch an die Spitze eines Buches

gesetzt werden, dessen Hauptinhalt (wenigstens vom Standpunkt des mittelalterlichen Interesses) gleichfalls Nachrichten über die Edelsteine ausmachen? Dem Geiste jener Tage wäre das ganz angemessen und so glaube ich, dass die Schale auf Seiten der Mythe ebenso sinkt, als sie für einen historischen Heraclius inhaltlos in die Höhe steigt.

Uebersehen wollen wir auch nicht, dass es eben wieder die Capitel über Edelsteine sind, welche allein, Jahrhunderte lang noch, aus dem „Heraclius" abgeschrieben wurden, bei Villanova, Wecker etc. Das Local, als welches in den Gedichten Rom, der Laterân, der Tiber genannt werden, obgleich die Sage eigentlich von Constantinopel ausging, mochte beitragen, auch unserm Tractat mit seinen mehrfachen Erwähnungen Rom's damit in Namensverbindung zu bringen. Interessant ist ferner, dass in der Version Otte's Vers 856 römisches Glas als Falsificat der guten Steine genannt wird, worüber sich Heraclius ärgert, — eben wie in unserm Tractat I., XIV davon handelt, auf welche Weise Edelsteine aus römischem Glase gemacht werden. (Vergl. auch Otte 985 und Massmann Anh. 9, 33.) Enenkel sagt an zwei Stellen von Eraclius (die pfaffen nennent in alsus) (155 und 215), — ich erlaube mir nicht, meine Gedanken darüber auszusprechen. Ueber allen Zweifel aber ist es, dass auch der Vermehrer und Titelverfasser unseres Buches dem geistlichen Stande angehörte, wie Theophil und Petrus de S. Audemar und alle Kunstverständigen jener Tage.

Nicht allein im Stoffe der Edelsteine aber ahnte das Mittelalter Zauberkräfte, sondern nicht minder in den eingegrabenen Bildern. Wir haben mehrere eigene Schriften über diesen Gegenstand, das liber lapidum jenes Marbodius, französischen Bischofs zu Ende des 11. Iahrh. (abgedruckt bei Hildeberti opp. ed. Beaugendre, Paris 1708), ein anderes im Spicilegium Solesmense ed. Pithra III. pag. 329, eines aus dem 13. Jahrh. in dem Ms. der Harl. Coll. Nro. 80, Fol. 105, und

eine wohl darauf beruhende französische Incunabel, Le Lapidaire, a françois, composé par messire Iehan de Mandeville, chevalier, beide abgedruckt in der Londoner Archeologia XXX., pag. 449 und 454. Hier sehen wir den classischen mythologischen Darstellungen wunderbare Wirkung auf denjenigen, der die Intaglien im Ring trägt, zugeschrieben. Ein Stein mit Pegasus oder Bellerophon gibt Kriegermuth, eine Andromeda eheliches Glück also wieder Stein — Ross — Weib! Die Sirene Unsichtbarkeit, ein Jupiter Ammon macht beliebt bei allen Leuten, Orion verleiht Sieg, Perseus mit dem Gorgoneion schirmt vor Blitz, Unwetter und allen Dämonen.

Durch diesen Umstand, nämlich dass auch die Künstlerarbeit, nicht bloss die Fähigkeit des Steinkenners magischwirkend schien, ist es um so einleuchtender, dass man unsern Schriftsteller, der sich als Steinschneider, als solcher Künstler also, nicht bloss als Kenner ihrer Stofflichkeit im Buche zeigt, (wenn auch die Recepte zu keiner bedeutenden wirklichen Ausübung der Sculptur genügen), mit jenem Wundermanne Heraclius identificirte.

Ich hoffe in den Anmerkungen alles zu bezeichnen, was für Kunstgeschichte und Geschichte der Technik Interesse hat und dabei in die Details einzugehen. Für die moderne Praxis wird wohl schwerlich daraus Gewinn zu ziehen sein, die Recepte sind unbestimmt und unpräcis in ihren Angaben. Der Werth dieser alten Schrift ist ein rein historischer; dieselbe beleuchtet eine Zeit, von deren Kunstleben nur spärliche, dunkle Nachrichten vorhanden sind; sie beschäftigt sich nicht mit der sogenannten grossen Kunst, vielleicht weil damals ja in der Architectur und Sculptur gar nichts geleistet, die den Freskenschmuck ersetzende Mosaikentechnik wohl nur von Byzantinern, auch in Italien, geübt wurde. Unser Autor, der Römer, weiss uns daher über Rom's Künste sprechend nichts anderes, als einige Handwerkstechniken mitzutheilen, von denen übrigens

mehrere gleichfalls schon vom Osten beeinflusst erscheinen. Das Interesse, welches „Heraclius", nämlich Buch I und II, gewährt, ist also vom allgemein kunsthistorischen Standpunkt mehr ein negatives als ein positives, er gestattet uns Einblick in den grossen Verfall der Kunst in jener Periode und liefert doch dabei den Beweis, dass es immerdar die mechanisch-handwerkliche Thätigkeit ist, welche sich über solche Klüfte als vermittelnde Brücke hinüberspannt und das Bindeglied bildet zwischen vergangener und künftiger Grösse. Was da war an Kunstübung, so armselig sie gegen diejenige in andern Zeiten sich darstellt, hat der Verfasser zusammengetragen, voll vaguer Reminiscenzen einer geschwundenen Höhe, und nicht ohne leises Hoffen erneuten Aufschwungs, — das ist das Charakteristische der gesammten Epoche nach der Karolingischen Aera, das erste schüchterne Ahnen eines kommenden Frühlings!

Der Inhalt des jüngeren, dritten Buches wurde oben bereits angezeigt. Die andern zwei älteren Theile geben über viererlei Techniken Unterweisung: Schrift und Miniaturmalerei, Glasiren von Thongefässen, Arbeiten in Glas, Krystall, Edelsteinen und Glasflüssen, Vergolden von Elfenbein und Kupfer. Die erste theilt sich in diese Unterabtheilungen: Farben aus Pflanzen zu bereiten, II, VIII, XVII; andere Farben XI, XV; Goldschrift VII; daran schliesst sich in VIII noch eine kurze Notiz über Färben der Thierfelle. Die zweite Kategorie besteht nur aus Recepten über Glasur: III, XVIII—XXI. Die dritte handelt vom Schneiden des Glases IV, goldverzierten Glasgefässen V, Nachahmung der Gemmen in Glas XIV, Schneiden des Krystalles XII, Schneiden und Poliren edler Steine VI, X. XIII. Die vierte endlich über Elfenbeinvergoldung in IX, von solcher des Kupfers in XVI.

Die vorliegende Ausgabe enthält den Text sammt Verzeichnung der Varianten nach der Publication von Mrs. Merrifield. Indem die Ansichten dieser Autorin über die Zeit und den Verfasser der beiden ersten Theile äusserst unkritisch sind,

keine (hier so überaus nöthigen) Erläuterungen sowie kein Index sich vorfinden und überdiess in ihrer Uebersetzung einiges Oberflächliche und Unverstandene nachgewiesen werden kann, so glaube ich meine Arbeit für nicht ganz überflüssig erachten zu dürfen. Der in dem 1. Bande dieser Publication für die Ausgabe des Theophilus versprochene Excurs über die Oelmalerei folgt in diesem bereits. Die letzten, ohnehin wenig wichtigen Capitel mussten in Folge dessen etwas gedrängter im Commentar besprochen werden.

Die mitgetheilte Untersuchung über den Urheber dieses merkwürdigen alten Buches hat der an Namen ohnehin so armen Kunstgeschichte des frühsten Mittelalters wohl abermals einen entreissen müssen, hoffentlich ihr aber dafür eine neue Wahrheit mehr gegeben.

VON DEN

FARBEN UND KÜNSTEN DER RÖMER.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN IN DEN VARIANTEN.

P. bezeichnet den Pariser Codex.

R. die Publication Raspe's nach:

Cant. dem ehemaligen Cambridge Ms., jetzt im British Museum.

T. die metrischen Capitel im Theophilus Ms. der Harleian-Collection daselbst.

(T.) die Prosaversionen in demselben.

S. die im Sloane Ms. Nro. 1754 des British Museum enthaltenen Capitel.

C. die Capitel des dritten Buches, welche sich auch in der Mappae Clavicula finden.

W. die bei Wecker in den Secretis abgedruckten und daselbst dem Arnoldus de Villanova und Marcellus Palingenius zugeschriebenen Capitel.

Die in den Erläuterungen gebrauchten Abbreviaturen beziehen sich auf die in der Ausgabe des Cennini citirten und daselbst pag. 139 bezeichneten Quellen und Hilfsmittel.

ES BEGINNT

DAS ERSTE, IM METRUM ABGEFASSTE BUCH

DES HERACLIUS,

DES HOCHWEISEN MANNES,

VON DEN FARBEN UND KÜNSTEN DER RÖMER.

ZUERST DAS

PROHEMIUM.

So gut ich es vermochte, habe ich dir für deinen Gebrauch, mein Bruder, mannigfaltige Blumen beschrieben, von den Blumen ging ich zu den Künsten über: ich führe an, was in's Gebiet der Schreibekünste gehört und für Schriften tauglich ist. Wenn du das erprobest, so wirst du es bei der Anwendung wahr befinden, denn ich schildere dir keine Sache, die ich nicht selber erprobt habe. Es ist die Zier des Geistes, der Rom's Volk auszeichnete, gesunken und dahin die Sorgfalt eines weisen Senates, wer wird nun diesen Künsten nachgehen können, welche jene Meister, reich an Begabung, sich ersannen, wer vermag sie uns zu zeigen? Wer den Schlüssel des Genius besitzt, der verwandelt kraft seiner geistigen Macht die verschiedenen Künste in Fleisch und Blut der frommen Männer.

INCIPIT

PRIMUS ET METRICUS[1] LIBER ERACLII,

SAPIENTISSIMI VIRI,

DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM.

ET PRIMO

PROHEMIUM.[2]

Ut potui levius varios tibi frater ad usus
Descripsi flores, adjeci floribus artes,
Congrua scripturis quæ sunt, et idonea[3] scriptis,
Que si perpendis, utendo vera probabis.
Nil tibi scribo quidem, quod[4] non prius ipse probassem.
Jam decus ingenii quod[4] plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit,
Quas isti artifices, immensa mente[5] potentes,
Invenere sibi, potens est ostendere nobis?
Qui tenet ingenii claves virtute potenti
In varias artes resecat pia corda virorum.

---

[1] *Primus et metricus* omittit R. [2] *Et primo prohemium* omittit R. [3] *Idone* R. [4] *Quæ* R. [5] *Meree* R.

II. *Wie aus den Blumen des Feldes verschiedene Farben, welche in der Schreibkunst brauchbar sind, gewonnen werden.*

Wer Blumen in verschiedene Farben umwandeln will, wie des Buches Seite sie für die Schrift erfordert, der muss am hohen Morgen die Saatfelder durchstreifen, da findet er vielerlei frisch aufgesprossene Blumen, die möge er eilends sich pflücken. Sobald er daheim ist, hüte er sich, sie nicht zu vermischen; vielmehr thue er, was solche Sache verlangt. Du sollst auf einem glatten Steine die Blumen vermahlen und zerreibe desgleichen rohen Gyps damit. So kannst du sie dir als trockene Farben aufbewahren. Und wenn du die Farbe in's Grüne verändern willst, so vermische Kalk mit den Blumen. Dann wirst du gewahr werden, was ich dir gezeigt habe, wie ich selber die Erfahrung machte.

III. *Zur Bemalung der irdenen Gefässe.*

Wenn jemand Gefässe mit Glasmasse bemalen will [so vermahle er römisches Glas tüchtig auf dem Marmor und male dann, sobald es wie Staub ist, und mit der klaren Ausschwitzung, Gummi genannt, sowie mit Quellwasser vermengt wurde, auf die Gefässe des Töpfers. Nachdem sie getrocknet sind, übergib sie dem Ofen. Der Thon soll erprobt sein, so dass er den Flammen zu widerstehen vermag, schliesslich wird er (der Künstler) die Gefässe so glänzend aus dem Ofen herausnehmen, dass sie Königen gar wohl anstehen]. Er suche sich zwei rothe Marmorsteine aus, zwischen welchen er das römische Glas vermahle, und sobald es wie Staub des Bodens aufgelöst geworden ist, befeuchte er es mit der klaren Ausschwitzung, Gummi

II. *Quomodo fiant diversi colores de floribus campestribus ad scribendum apti.*[1]

Flores in varios qui vult mutare colores,
Causa scribendi quos[2] libri pagina poscit,
Est opus ut segetes in summo mane pererret,
Et tunc[3] diversos flores ortuque recentes
Inveniet properetque sibi[4] decerpere eosdem.
Cumque domum[5] fuerit,[6] caveat ne ponat in unum
Illos, sed faciat quod[7] talis res[8] sibi poscit[9]
Desuper[10] equalem petram contriveris istos
Flores; incoctum pariter tum[11] contere[12] gypsum[13]
Sic tibi siccatos poteris servare colores.
Ex quibus in viridem si vis mutare colorem,[14]
Calcem commisce cum floribus; inde videbis[15]
Quod tibi mandavi, veluti prius ipse[16] probavi.

[1] Sic P; R. et T. habent *de floribus ad scribendum;* W. *Carmen de floribus seu coloribus, ad scribendum, pingendum,* &c. [2] *Quis* P. [3] *Et inter* R. [4] *Sibi* omittunt P. R. [5] *Domi* W. T. [6] *Fuerint* T. [7] *Quæ* P. R. [8] *Quis* W. [9] *Poscit vel quærit* T. [10] *Dum super* W. T. [11] *Tu* P. R. [12] *Congere* T. [13] Sic W. T.; *Gipsum* P. R. [14] *Recentem* W. [15] Hanc lineam omittit W., errore forsan typographico. [16] *Veluti prius ipse* W.; *verum velut ipse* P. R.; *veluti ipse* T.

III. *Ad vasa fictilia depingenda.*[1]

E vitro[2] si quis depingere vascula[3] quærit
[Vitrum[4] Romanum bene marmore conterat, et cum
Ut pulvis fuerit, claro pinguedine gummi,
Fontis aqua mista, figulorum vascula pingat,
Siccaque fornaci mandes: sit terra probata
Quæ valeat flammis obstare, nitentia tandem
Regibus apta satis ex furno vascula tollet].
Eligat ipse duas rufo de[5] marmore petras

[1] Sic W.; *De preciosa pictura vitri* R.; *De pictura ex vitro* T.; *Quomodo fialæ terreæ ex preciosa pictura de vitri bitumine facta ornantur* P. [2] *Ex vitro* T.; *De vitro* W.; *De vitro fialas* P. [3] *Vascula* omittit P. [4] In [ ] inclusa in W. solum continentur. [5] *De rufo* T.

genannt; hierauf bemale er die Gefässe, welche der Töpfer trefflich geformt hat. Ist das gethan, so stelle er sie in den flammenden Ofen, sehe aber zu, dass es erprobter Thon sei, dass er der Gluth Widerstand leisten könne, den Gefässen aber die volle Pracht des Glanzes verleihe.

IV. *Von der Sculptur in Glas.*

Ihr Künstler, die ihr das Glas trefflich schnitzen wollt, ich verkünde euch nun, wie meine eigene Erfahrung ist. Ich habe die fetten Würmer gesammelt, welche die Pflugschaar aus der Erde wühlt, zugleich gebot mir das zu solchen Dingen erforderliche Verfahren Essig zu nehmen und das warme Blut eines grossen Bockes, den ich auf geschickte Weise durch eine kurze Frist, unter ein festes Dach eingeschlossen, mit Epheu gefüttert hatte. Mit dem warmen Blute begoss ich die Würmer und den Essig und beschmierte damit die ganze Schale, dass sie hell glänzte und versuchte sodann das Glas mit einem harten Stein, welcher Pyrit genannt wird, zu schneiden.

V. *Von goldverzierten Schalen.*

Die Römer machten sich Schalen, auf sorgliche Weise mit Gold ausgestattet, aus Glas, eine überaus kostbare Sache. Daran habe ich meine Mühe aus höchstem Eifer gewendet und des

Inter quas vitrum Romanum conterat,[1] et cum
Ut pulvis terræ fuerit pariter resolutum,
Hoc faciat[2] liquidum clara pinguedine gummi
Hoc hæc[3] depingat petulas[4] quas finxit honeste
Figulus. Hoc facto succensæ imponat[5] easdem
Fornaci, caveatque simul quod[6] terra probata
Has teneat, quo[7] sic valeat[8] obstare calori[9]
Illas que faciat[10] plena virtute nitentes.

[1] *Conteret* P. R. W. [2] *Faciet* P. R. [3] *Post hoc* P. W. [4] Sic P. R. *Paginas* T.; *Peculas* W. [5] *Figulus e terra; siccatas ponat* W. [6] *Quæ* P. R.; *quo* T. [7] *Qua* W. [8] *Valeant* W. T. [9] *Colori* P. R. [10] Sic T.; *Illasque faciet* W. P.; *Illas qui facies* R.

IV. *De sculptura vitri.*[1]

O vos artifices qui sculpere vultis honeste[2]
Vitrum, nunc vobis pandam,[3] velut ipse probavi,
Vermes quæsivi pingues quos vertit aratrum
Ex terra,[4] atque simul me quærere jussit[5] acetum
Utilis ars istis rebus, calidum que[6] cruorem
Ex hirco[7] ingenti, quem sollers[8] tempore parvo
Ex hedera[9] forti pavi tecto religatum.
Sanguine cum calido; post hæc[10] vermes et acetum
Infudi,[11] ac totam fialam clare renitentem
Unxi; quo facto, temptavi[12] sculpere vitrum
Cum duro lapide piritis[13] nomine dicto.

[1] Sic R. et T.; *De Sculptura vitri, quomodo fit* P.; *Modus pingendi vasa, et vitra* W. [2] *Honesti* W. [3] *Pandam vobis* W. [4] *E terra* P. R.; Per terram T. [5] Sic. W.; *Jussit me quærere* alii. [6] *Atque* W. [7] *Hyrco* T. [8] *Solito quem* W. [9] *Ex Hedera* W.; *ex herba* P. R.; *herba ex hedera* T. [10] *Posthoc* P. [11] *Infondi* P. [12] *Quo pacto tentavi* W. [13] *Piritis,* sic R. P. T.; *Smerilli* W.

V. *De fialis auro decoratis.*[1]

Romani fialas, auro caute variatas,
Ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;

[1] *De fialis vitri auro decorandis* P.

Geistes Auge strengte ich Tag und Nacht auf dieses an, dass ich die Kunst erringen möchte, in Folge welcher die Schalen herrlichen Schimmer erhalten. Endlich brachte ich zu Wege, was ich nun, mein Theuerster, offenbare. Ich kam darauf, geschlagene Goldblätter vorsichtig zwischen doppeltem Glase einzuschliessen. Als ich dieses Werk öfters mit Verstand betrachtet hatte, regte es mich immer mehr und mehr an, bis ich mir einige Schalen von hellem, glänzenden Glase suchte, die ich mit der Ausschwitzung, Gummi genannt, mittelst eines Pinsels bestrich. Dann begann ich Goldblättchen darauf zu legen, und sobald sie trocken waren, grub ich Vögel, Menschen- und desgleichen Löwenbilder nach meinem Geschmacke darauf ein. Als das geschehen war, zog ich geschickt eine Hülle von Glas darüber, indem ich es beim Feuer dünn geblasen hatte; sobald aber das Glas die gleichmässige Hitze empfunden hatte, schloss es sich ringsum dünn, in trefflicher Weise an.

VI. *Vom Schneiden der kostbaren Steine.*

Wer ausgezeichnete Steine mit dem Eisen bearbeiten will, jene nämlich, welche die Könige der Stadt Rom weitaus über Gold schätzten, sie, die die Künste gar hoch hielten, der bediene sich des Kunstgriffes, welchen ich durch tiefes Nachdenken erlangt habe, indem es wahrlich eine überaus köstliche Sache ist. Ich verschaffte mir Urin, desgleichen Blut von einem grossen Bocke, der einige Zeit mit dem Kraut*) genährt wurde und schnitt die Gemmen im warmen Blute, wie das Plinius der Schriftsteller gelehrt hat, der die Künste beschrieb, die das römische Volk pflegte, zugleich auch über die Tugenden der Steine trefflich geschrieben hat. Wer die Kräfte derselben kennt, liebt sie umsomehr. Schon die ersten Könige, die die

---

*) Also wohl Epheu.

Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque[1]
Intentos habui, quo sic attingere possem
Hanc artem, per quam fialæ valde renitebant;[2]
Tandem perfexi tibi quod Carissime pandam.
Inveni petulas[3] inter vitrum duplicatum
Inclusas caute. Cum sollers sepius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus, quasdam claro vitro renitentes
Quæsivi fialas mihi,[4] quas pinguedine gummi
Unxi pincello. Quo facto[5] imponere cepi
Ex auro petulas super illas; utque[6] fuere
Siccatæ volucres homines pariterque leones
Inscripsi ut sensi; quo facto desuper ipsas
Armavi[7] vitrum docto flatu tenuatum
Ignis; sed postquam pariter sensere calorem
Se vitrum fialis[8] tenuatum junxit honeste.

[1] *Diebus* P. [2] *Nitebant* P. [3] *Paculas* P. [3] *Michi* P. [5] *Ex auro* male supplet R. [6] *Atque* P. [7] *Ornavi* P. [4] *Fialæ* R.

VI. *De preciosorum lapidum incisione.*[1]

Qui cupit egregios[2] lapides irrumpere ferro
Quos dilexerunt nimium reges[3] super aurum
Urbis Romanæ, qui celsas jam tenuere
Artes,[4] ingenium quod ego sub mente profunda
Inveni accipiat[5] quoniam valde est[6] preciosum.
Urinam[7] mihi quæsivi, pariterque cruorum
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
Herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas
Incidi, veluti monstravit[8] Plinius[9] auctor.
Artes qui scripsit quas plebs Romana probavit,
Atque simul lapidum virtutes scripsit honeste,

[1] Sic P. R. *De sculpendis gemmis* T. *Gemmarum sectio.* W. [2] *Egregio* W. [3] *Reges nimium* W. T. [4] *Arces* W. [5] *Capiant* W. [6] Sic P.; *est* omittit R.; T. habet *quem valde est:* et W., *quoniam nimis est.* [7] *Uriciam* R. [8] *Monstrante* R. [9] *Plenius* P.

Stadt inne hatten, schmückten ihre goldstrahlenden Gewänder mit Edelsteinen. Unter ihnen ragt Aurelianus hervor, welcher eigene Kleider aus Gemmen und Gold zusammensetzte.

VII. *Von der Goldschrift.*

Wer eine schöne Kunstschrift sich anzueignen wünscht, eine goldene nämlich, der lese was ich hier in schlichten Versen verkünde. Er soll das Gold mit ungemischtem Weine mahlen, bis es überaus fein gelöst ist. Darauf schlämme er es öfters, denn die Weisse des Buchblattes verlangt dies. Sodann mache er es mit einer Feuchtigkeit vom Ochsen, [der Galle, flüssig, oder nach Belieben mit der Ausschwitzung,] Gummi genannt. Und ich bitte ihn zugleich, die Goldfarbe umzurühren, wenn er sie mit dem Rohre auffasst, falls er schön zu schreiben wünscht. Sobald die Schrift aufgetrocknet ist, mache er sie mit dem Zahn des wilden Bären glänzend.

VIII. *Vom Epheu und Lack.*

Die Kraft des Epheus ist gar dienlich zu unserem Vorhaben. Sein Laub erachteten die Alten als ein Zeichen des Preises, es bildete die Krone des Dichters. Im frühen Lenz, wenn alles mit frischen Säften lustig dasteht und den Bäumen ihr Saft wiederkehrt, nachdem der Frost die Kräfte des Wachsthums zurückgehalten hatte, dann versucht man den Epheu auf diese Weise. Die Zweige, mit einem Pfriem an

Quorum qui noscit[1] vires, plus[2] diligit illos.
Nam primi reges, urbem qui jam tenuerunt,[3]
Gemmis ornarunt vestes auro renitentes.
Ex quibus insignis primus fuit Aurelianus
Qui proprias vestes gemmis contexit et auro.[4]

[1] Sic T. W.; *nescit* R. P. [2] *Minus* R. P. [3] *Tenuere* R. P. [4] Hos quatuor versus ultimos omittit W., et eorum loco ponit „*Primus ait versus quot habet sententia sensus.*"

VII. *De aurea scriptura.*

Scripturam pulcram quisquis bene scribere quærit,[1]
Ex auro, legat hoc quod[2] vili carmine dico.
Aurum cum puro mero[3] molat, usque solutum
Hoc[4] nimium fuerit. Tunc sepius abluat illud;[5]
Nam quia[6] deposcit huc candens pagina libri.
Exin taurini faciat[7] pinguedine [fellis[8]
Hoc liquidum, si vult, seu cum pinguedine] gummi.
Atque rogo pariter calamo cum ceperit aurum
Illud[9] commoveat, pulchre si scribere quærit.
Hinc siccata sicut[10] fuerit scriptura, nitentem
Hanc[11] nimium faciat ursi cum dente feroci.

[1] *Si quis scripturam quærit sibi scribere pulcram* T. [2] *Hic quae* R. [3] *Mero* T., *Menio* P.; omittit R. [4] *Hoc* T.; omittunt R. P. [5] Sic R. P. *Moneo quod sæpe lavet illud* T. [6] *Namque* R. P. [7] *Faciet* R. P. [8] Ex T. In R. P. male omissum. [9] *Illum* T. [10] *Sed ut* T. [11] *Hunc* T.

VIII. *De edera et lacca.*[1]

Propositis rebus edere satis utile robur.
Hujus enim[2] frondem nimium coluere priores
Ad titulum laudis; erat ipsa corona poetis.
Vere novo, reduci cum gaudent[3] omnia succo,
Arboribusque refert humor, quas bruma negabat

[1] Sic R.; in P. vero *De edera herba et lacca succo ejus rubeo ab ipsa exeunti.* [2] *Ut* R. [3] *Cum gaudent* P. *Congaudent* R.

einzelnen Stellen angebohrt, scheiden einen Saft aus, dem derjenige, welcher davon Gebrauch macht, durch Kochen ein scharlachrothes Aussehen verleiht und ganz leicht nimmt er die Farbe des Blutes an. Denselben liebt wie billig Maler und Schreiber. Hieraus wird auch die rosenfarbe Parcia-Färbung bereitet, welche Ziegen- und Schaffellen gegeben wird.

IX. *Von Goldblättchen, wie sie auf Elfenbein angebracht werden.*

Willst du Bildwerke von Elfenbein mit Goldblättern verzieren, so vernimm, nach welcher Massregel doch die Sache dir gelingt. Verschaffe dir den Fisch, der Hausen genannt wird, nimm seine flüssige in Wasser gekochte Blase und bestreiche damit die Stelle, wo du das Goldblättchen auflegen willst. So kannst du es leicht am Elfenbein festmachen.

X. *Wie den Edelsteinen Glanz verliehen wird.*

Willst du den Edelsteinen glänzenden Schimmer geben, so suche dir nur ein Stück glatten Marmors, lege den Stein darauf und reibe mit etwas wenigem Wasser ihn mit leichter Handführung, um ihn nicht zu beschädigen. Je härter er ist, desto schöneren Glanz wird er annehmen.

Crescendi vires, ederam talis probat ordo.
Nam subula rami, loca per deserta forati,
Emittunt viscum, quem qui sibi sumpserit illum,
Transferet in rubeam coctum prurigine[1] formam;
Sanguineumque sibi leviter capit ille colorem.
Hunc sibi pictor amat et scriptor diligit eque.
Hinc etiam roseo fit parcia tincta[2] colore.
Quæ[3] quoque caprinas, quæ[3] pelles tingit ovinas.

[1] *Prurigine* P.; in R. lacuna relicta sic— . . . .*rigine*. [2] *Parva tinctura* P. [3] *Quam* R.

IX. *De petula auri, quomodo in ebore mittatur.*[1]

Sculpturas eboris auri petulis[2] decorabis
Quo tamen ipsa tibi[3] res ordine congruat audi.
Quære tibi piscem qui dicitur usa[4] liquentem
Vesicam tamen[5] serva cum flumine coctam
Inde locum petulam cui[6] vis componere signa
Sic ebori facile poteris ipsam consolidare.

[1] Sic R.; *Quomodo petula auri in ebora mittatur, et cum quo visco* P.; *De pictura eboris* W., qui hunc versum cæteris praemittit — „*Pingere si quis ebur vult sic procedere debet.*" [2] *Pecula* W. [3] *Tibi* omittunt R. P. [4] Sic P.; *Husa* W.: R. lacunam habet. [5] *Tantum* P.; W. vero habet *Vesicam serva decoctam fluminis unda.* [6] *Petulam quem* P.; *Pecula quem* W., qui sequentem versum omittit.

X. *De gemmis quomodo lucidæ fiunt.*[1]

Si vis splendentem gemmis inferre nitorem[2]
Partem quære tibi tantummodo marmoris æqui
Gemma superposita petræ, sed flumine pauco
Hinc ne lædatur, tractu leviore limetur.[3]
Quanto durescit, tanto magis ipsa nitescit.[4]

[1] Sic P; *De gemmis quomodo luceant* R; *Gemmæ ut nitescant* W. [2] *Colorem* P. R. [3] Sic emendavi. W. habet „*Gemma supposita petræ, sed flumine pauco; sed ne lædatur, tractu leniore limetur.*" P. et R. vero „*Hinc ne lædatur, tactu leviore limetur Gemma superposito, sed petre lumine tracta*". [4] *Nitescit* P.; *Accescit* R.; *Nitebit* W.

XI. *Von grüner Farbe zum Schreiben.*

Wenn du mit grüner Schrift Aufzeichnungen machen willst, so vermische Essig und starken Honig, das Gefäss aber bedecke dann reichlich mit warmem Miste und hole es nach zweimal sechs Tagen hervor.

XII. *Wie Krystall geschnitten werden kann.*

Durch folgende Kunst kann Krystall leicht geschnitten werden. Es soll eine passende Platte Blei genommen werden, an die zu beiden Seiten je zwei Ränder aus Eisen angepasst werden, welche von beiden Seiten das inmitten befindliche Blei schützen, denn diesem allein obliegt die Aufgabe des Schneidens, jene aber sind nur die äussern Wächter der Platte, um ihr den richtigen Lauf zu verleihen. Aber du könntest so grosse Härte mit dem weichen Blei keineswegs besiegen, wenn du nicht von den Krümchen, die aus den Resten im Ofen stammen, in Pulverform hinzubringst, diese musst du an der Bleiplatte haftend machen, denn eine solche Verbindung macht das Blei scharf. Und sobald die Ziegelfragmente ihm Kraft verliehen haben, so schneide mit Beimengung von etwas Flusswasser. Vorher aber soll die Härte des Krystalles durch Bocksblut geschwächt werden, denn Blut macht selbst den Diamant für das Eisen weich.

XI. *De viridi colore ad scribendum.*[1]

Si quæris viridi scriptura[2] colore notari,
Acri commissum melli miscebis acetum;
Hinc valde calido vas ipsum contege fimo.
Sic et bissenis hoc extrahe solibus[3] actis.

[1] Sic R.; *ad scribendum quomodo fit* P. [2] *Scripta* R. [3] *Talibus* R.

XII. *Quomodo cristallum possit secari.*[1]

Cristallum tali facile[2] valet arte secari.[3]
Opportuna[4] tibi quæratur[5] lamina plumbi;[6]
Huic[7] etiam binæ claves[8] jungantur utrinque,[9]
Ex ferro, medium quæ firmant[10] undique plumbum;[11]
Nam plumbo soli[12] tribuetur cura secandi.
Ipsi custodes laminæ sint exteriores,
Ut sibi dent rectum recto consumere[13] cursum.
Sed nec duritiem[14] poteris prærumpere[15] tantam
Mollitie plumbi, nisi quædam junxeris[16] illi
Tanquam pulverulas fornacis fragmine micas[17]
Quæ teneræ poteris laminæ connectere plumbi[18]
Hæc etenim plumbum conjunctio reddet[19] acutum.
At quum rursus[20] habent lateris fragmenta vigorem
Concidis adjuncta paulatim fluminis unda[21]
Sed[22] vim cristalli cruor antea temperet hirci
Sanguis enim facilem ferro facit hic adamantem.[23]

[1] Sic R. *Quomodo cristallum possis secare* P. *Cristalli sectio* W. [2] *Cristallus tali durus* W. [3] *Parari* P. [4] *Oportuna* P. R. [5] *Quæretur* W. [6] *Ferri* P. R. [7] Hinc? P. R. [8] Sic R. *Bene clavos* P.: *Bini clavi* W. [9] *Utrumque* P. [10] *Qui solito medium consument* W. [11] *Plumbi* P. [12] *Solo* P. R. [13] *Conamine* P. R. [14] *Duriciam* R. P. [15] *Prorumpere* R. P. [16] Ita emendavi. *Nec quiddam junxeris* R.; *Nisi quoddam junxeris* P.; *Nis quædem junxerit*, W. [17] Sic P. R.; *Tanquam pulvereas fornacis fragmine mittas* W. [18] Sic W.; *Contere, quas teneræ poteris* [*possis* P.] *connectere laminæ* P. R. [19] Hunc versum ommittit W. *Reddit* P. [20] *Et quum rursum* P. R. [21] Hunc versum ommittunt P. R. [22] *Si* W. [23] Sic P. W. Hunc versum omittit R.

XIII. *Von der Härtung des Eisens, um damit Steine schneiden zu können.*

Wer mit einem tüchtigen Eisen Steine bearbeiten will, beachte die Regel, dessen Spitze zu härten. In der Zeit, da der Bock in der Brunst steht, ist sein Fett allein zu diesem Zwecke brauchbar. Wenn nämlich das heisse Eisen in dieser Flüssigkeit gelöscht wird, bekömmt es sogleich eine gehärtete Spitze.

XIV. *Von den Edelsteinen, die du aus römischem Glas machen kannst.*

Auf folgende Weise kannst du aus römischem Glas schöne, glänzende Steine aller Gattungen herstellen. Höhle dir der Form des Steines entsprechend Kreide aus, darein gib Glas in kleinen Stückchen. Du magst diese Kunst leichtlich ins Werk setzen. Hierauf muss mit einem Stäbchen sorgfältig umgerührt werden; sobald die Masse dichter wird, wird dasselbe auch fester darin stecken und dann allerseits um die Ruthe sich anlegen und dieselbe vom Glas, das ringsum sich angesammelt hat, gehalten. Dann bringe die Kreideform in einem hohlen Eisen ins Feuer und das Glas wird flüssig; drücke aber mit einem breiten, glatten Eisen es in der Vertiefung zusammen, damit weder eine Blase, noch sonst eine Verletzung möglich werde.

XIII. *De temperamento duro erri ad incidendum lapides.*[1]

Qui quærit solido[2] lapides irrumpere ferro,
Hos habeat ritus, ut acumen temperet ejus.
Tempore quo solito magis uritur[3] hircus amore,
Solus adeps hujus fit ad istos aptior usus.
Hujus enim calidum[4] si quis pinguedine ferrum
Extinguit,[5] subito durescit acumine firmo.

Sic P.; *De temperamento ferri* R.; *Gemmarum sculptura* W., qui hunc versum alteris præmittit. — *Sic gemmis durum sculpendis effice ferrum.* [2] *Qui quæret solido* R., *quisquis vult solito* W. [3] *Uritur magis* P. [4] *Candens* W. [5] *Restinguet* R.; *refrigeret* P.

XIV. *De Gemmis quas de Romano vitro facere quæris.*

Sic ex Romano poteris conficere vitro
Splendentes pulcros generis cujusque lapillos
Ad modulum lapidis cretam tibi quippe cavabis;
Hinc pones vitrum per quædam frusta minutum.
Hunc ergo facile poteris hac arte parare.
Subtiliter[1] quædam circumvolvatur arundo,
Qui dum durescit, dum virga firmius[2] hæret,
Tunc ipsi virgæ superimponetur utrinque,[3]
Et circumposito teneatur virgula vitro;
Atque cavo tectam ferro post [4] insere cretam
Igni; fit[5] vitrum; cum fit[6] penitus liquefactum,
In fossam lato fulgenti[7] comprime ferro;
Quo vesica sibi, quo lesio nulla supersit.

[1] *Subtilis* P. [2] *Durius* P. [3] *Utrumque* P. [4] *Ferro post* P. *Penitus* R. [5] *Fit.* Sic emendavit Merrif.; codices *sit* habent. [6] *Fit.* Sic R. *Sit* P. [7] *Fegenti* P.

ES BEGINNT DAS

ZWEITE (IM METRUM ABGEFASSTE) BUCH

[UND ZWAR ZUERST]

XV. *Von einer dem Auripigment ähnlichen Farbe.*

Willst du eine auripigment-ähnliche Farbe auf eine leichte Weise erhalten, so sei des folgenden im Geiste eingedenk. Die Galle eines grossen Fisches taugt sehr gut zu diesem Kunststück, sammle ihre Flüssigkeit auf dem Marmorstein, wozu du ferner noch etwas alten Essig beimengst, auch gib noch weisse Kreide zu der flüssigen Galle; diese Mischung liefert eine glänzende Farbe.

XVI. *Von der Vergoldung des Kupfers mit Galle.*

Wenn du mit Galle vergoldetes Kupfer zu machen beabsichtigst, so musst du es auf diese Weise anstellen. Ist es mit dem Messer geschabt, so mache es noch durch den Zahn des Bären glänzend; dann sprenge mittelst eines Rohres die Flüssigkeit der Galle darüber, so dass dieselbe allerorts gleich angebracht sei. Dann bringe eine zweite Schichte nach demselben Vorgange darauf und verbinde nochmals eine damit. Hiebei führe das Rohr fortwährend in gleicher Weise, dass keine ungleiche Vertheilung des Kupfers, kein Hügel und keine Erhöhung gebildet wird.

INCIPIT

LIBER SECUNDUS [METRICUS,

ET PRIMO][1]

XV. *De colore auripigmento simili.*

Sic facile similem poteris servare colorem
Auripigmento; memori tu mente teneto.
Hinc piscis magni fel multum congruit arti,
Marmorea cujus petra liquor excipiatur,
Cui vetus et paucum tamen[2] admiscebis acetum,
Fellis et hinc albam tum[3] cum pinguedine cretam.
Reddet splendentem commixtio tanta colorem.[4]

[1] In [ ] omittit R. [2] *Tum* R. [3] *Ter* P. [4] *Liquorum* R.

XVI. *De cupro ellis pinguedine deaurato.*

Si velut auratum fellis pinguedine cuprum
Condere curabis, sic hoc implere valebis.
Cultello rasum splendens hoc effice tactum.
Ursi dente; quidem calamo post[1] sperge liquorem
Fellis; et hoc eque tamen[2] apponatur ubique.
Appones alium post[3] equo tramite. Rursum
Huic alium junges; vice tamen undique duces
Equali calamum, ne qua divisio cuprum
Ne quis monticulus vel ne tumor efferat[4] ullus.

[1] Post P.; *penitus* R. [2] *Tegmen* P. [3] *Penitus* R. [4] *Offerat* P.

XVII. *Von einer grünen Farbe; wie sie gemacht werden kann, auf dass du damit jegliches malest.*

Auf folgende Weise, o Maler, kannst du eine grüne Farbe erhalten. Vermale mit den Blättern der Morella weisse Kreide und zerreibe dies gleichmässig auf dem Marmorstein, bis beides flüssig geworden ist, um mit der Feder gebraucht werden zu können. Dann fasse diesen Saft, um zu probiren, mit dem Pinsel auf, du kannst mit dieser Farbe alle beliebigen Schriftarten ausführen; nur sieh dich vor, nicht zu viel Kreide hinzuzuthun.

XVIII. *Wie die zum Bemalen irdener Geschirre dienende grüne Glasfarbe gemacht werden soll.*

Durch folgenden Vorgang offenbart sich die Wirkung des kostbaren Glases: nimm im Feuer gebrannten Schwefel und Kupferasche, dann vermenge glänzendes Glas mit denselben, welche vorher zu Pulver gemacht worden seien. Lasse alles nur allein durch Gummi flüssig werden und schiebe das damit bemalte Gefäss ins Feuer. Die Malerei gewinnt eine grüne Farbe, sobald sich aussen das Gefäss zu röthen beginnt.

XIX. *Von weisser Glasfarbe zum Bemalen von Thongefässen.*

Weissem Glas wirst du so die zu Malereien gehörige Dünne verleihen: zerreibe das glänzende, mit Schwefel gemengte Glas; dann, wenn sie gleich vermahlen sind, schier wie Staub, dann bemale damit das Aeussere des irdenen dicken Gefässes. Hierauf stelle es in den Ofen, um es an der Flamme zu brennen. Beginnt es roth zu werden und die Bemalung besitzt

XVII. *De viridi colore quomodo fieri possit ad quæ volueris depingere.*

Sic poteris viridem tibi pictor habere colorem.
Cum foliis albam morellæ[1] contere cretam;
Hæc in marmorea pariter quoque contere petra,
Usus ad pennæ liquidum dum fiat utrumque.[2]
Et post[3] hunc succum pincello sume probandum.
Hinc quascunque cupis scripturas conde colore,[4]
Ne cretæ nimium ponas tamen ante caveto.

[1] *Morellam* male habet R. [2] *Utrinque* R. [3] *Penitus* R. [4] Sic emendavi *Coloribus* P. R. Editio Merrif. habet *colori.*

XVIII. *De vitro viridi quomodo fieri debeat, ad vasa fictilia[1] depingenda.*

His rebus vitri patet effectus preciosi:
Igni combustum sulphur, quærasque cupellum,[2]
Atque teras horum splendens cum pulvere vitrum;
Hoc cures solo liquidum tibi[3] reddere gummo.
Attamen inde litam post[4] ignibus injice testam,[5]
Assumet viridem quoniam[6] pictura colorem,
Exterior testæ cum cœperit ipsa rubere.[7]

[1] *Figuli* P. [2] *Quærasque cupressum* P. *assum quare cuprum* W. [3] *Ter* W. [4] *Penitus* R. [5] *Coctam* P. R. [6] *Qualem* R. [7] *Rubore* P.

XIX. *De vitro albo, ad vasa fictilia[1] depingenda.*

Album picturis vitrum sic[2] attenuabis[3]
Candens permixtum cum sulphure contere vitrum
His simul attritis, postquam[4] fuerint quasi pulvis
Exterius spissam depinges[5] undique testam.
Injice post ipsam fornacis ab igne coquendam.

[1] *Vasa figuli* P., *Fictilia vasa* W. [2] *Sic vitrum* R. [3] *Attenuabit* R. [4] *Penitusque* R. [5] *Depurges* P.

festen Halt, so nimm es heraus. Bemale auf diese Weise auch die Gefässe, von denen die im ersten Buche mitgetheilte Anweisung Kunde bringt. (Cap. III.)

XX. *Von schwarzer Glasfarbe zum Bemalen von Thongefässen.*

Schwarz wende auf diese Weise für Bemalungen an. Vermahle den Azur, der in der Erde gefunden wird, mit Gummi, zermalme durchsichtiges Glas auf dem Marmorstein, mische es hinzu und richte es durch erneutes Mahlen her. Diese Mischung erhält eine blaue Färbung, die dann des Feuers Gewalt in eine schwarze Glasfarbe verwandelt.

XXI. *Von einer überaus stark grünen Glasfarbe.*

Eine überaus stark grüne Glasfarbe kannst du auch auf folgende Weise bereiten. Nimm feine Trümmerchen gebrannten Kupfers, die du dann jedoch sammt dem Rost desselben (Kupfers) anwendest. Dann verreibe es mit glänzendem Glase und stelle ferner das damit bemalte Gefäss in den Ofen. Sobald ihm die Flamme eine glänzende Farbe verliehen hat, nimm es heraus. Vor dem Erkalten bekömmt es kein schönes Aussehen, denn wenn das Glas in zu gewaltige Hitze geräth, so raubt ihm die Stärke des Feuers die rechte Erscheinung.

Cum[1] simul ipsa rubet, sibi cum pictura coheret,
Extrahe. Sic etiam[2] pinges hinc vascula quædam,
Ars velut in primo notat insinuata libello.

[1] *Quam* P. R. [2] *Ea* W.

XX. *De vitro nigro ad vasa fictilia*[1] *depingenda.*

Sic etiam nigrum pingendi transfer in usum.
Qui terra capitur cum gummo[2] contere lazur;
Et sic[3] perspicuum frangens in marmore vitrum,
Ipsi miscebis, rursumque terendo parabis.
Hæc quoque cæruleam sumet[4] commixtio formam
Quam[5] tamen in nigrum vertet vis ignia[6] vitrum.

[1] *Vasa figuli* P., *ea vasa* W. [2] *Gummi* R. [3] *Ut sit* W. [4] *Sumat* W. [5] *Quæ* W. [6] Sic emendavit Merr.; *vertetur insignia* P. R., *convertet singula* W.

XXI. *De vitro quod nimium viret.*[1]

Sic etiam nimium tu virens effice vitrum.
Accipies assi subtilia fragmina cupri,
Quæ tamen ejusdem post[2] cum rubigine mittes;
Rursus et admixto splendenti contere vitro,
Protinus hinc[3] pictam fornacibus injice testam.[4]
Postquam lucentem dabit ipsi flamma colorem,
Accipe. Non[5] pulcram capiet nisi[6] frigida formam,
Nam dum fit vitrum nimis fervere, coloris[7]
Huic auffert propriam[8] flammæ violentia formam.

[1] Sic P. R. *De vitro valde virente* W. [2] *Penitus* R. [3] *Hic* R. [4] *Flammam* R. [5] *Nam* R. W. [6] *Hinc* W. [7] *Nimio fervore vaporis* W. [8] *Propria R .*

ES BEGINNT

DAS DRITTE IN PROSA ABGEFASSTE BUCH DES VORGENANNTEN HERACLIUS

ÜBER DIE ERWÄHNTEN FARBEN UND KÜNSTE.

ZUERST

I. *Von irdenen, mit grüner Glasfarbe zu bemalenden Gefässen.* — Nimm gestossenes grünes Glas und desgleichen gebrannten Donnerstein und Asche von gebranntem Kupfer und mische das mit hellem, vorher auf dem Marmorreibstein vermahlenen Glas. Willst du damit einen Topf ausschmücken, so gib ihm mit dem genannten Gummi eine Tempera, färbe hiemit mittelst des Pinsels den Topf und stelle ihn in den Ofen, da s er schön roth werde. Nach dem Erkalten wird es eine grüne Glasfarbe darstellen.

II. *Irdene Gefässe mit weisser Glasfarbe zu bemalen.* — Wenn du weisses Glas zum Gebrauch des Malens bereiten willst, so verreibe warmen Schwefel und weisses Glas sorgsam mit einander, bringe es auf einen dicken Scherben und so in den Ofen. Sobald es aber geschmolzen ist, ziehe es vom Feuer zurück. Und willst du nun hiemit Schalen von Töpferarbeit bemalen, so zerreibe jenes, bis es zum Schreiben genügen würde und verfahre so wie oben für grüne Glasfarbe angegeben ist.

III. *Wie Thongefässe Bleiglasur erhalten.* — Nimm so starke Töpfererde als du finden kannst, gib sie in den Ofen, in welchen die übrigen Gefässe kommen, daselbst brenne sie am langsamen Feuer oder bei irgend welchem, bis sie gänzlich roth werden. Nach dem Erkalten bringe sie in ein beliebiges

INCIPIT

TERCIUS LIBER ET PROSAICUS ERACLII ANTEDICTI,

DE COLORIBUS ET ARTIBUS PRAEDICTIS.

ET PRIMO[1]

I. *De vasis testeis depingendis ex viridi vitro.*[2] — Viridis vitri et usti fulminis pulverem, item usti cupri, accipe, et misce cum claro vitro[3] prius bene[4] super marmoream petram planam[5] trito. Si ex eo testam ornare volueris,[6] cum gummi liquore supradicto temperes, et cum[7] pincello testam ex his[8] intinges, et in fornacem pones ut bene rubeat.[9] Refrigerata vitri viridis representabit[10] colorem.

II. *Ad vasa testea albo vitro dealbanda.*[11] — Album vitrum si facere vis ad usum pingendi,[12] calidum sulphur cum vitro albo diligenter tere, et super spissam testam pone, et in fornacem mitte. Cum autem glutinatum fuerit, extrahe ab igne, et si ex eo scutellas[13] arte figuli factas vis dipingere, illud contere[14] ad usum scripturæ, et fac quemadmodum[15] ante dictum est de viridi vitro.

III. *Quomodo vasa figuli*[16] *plumbeantur.* – Accipe terram figulorum quantum[17] fortem poteris invenire, et in furno cum aliis vasis mitte,[18] ubi tantum lento igne coques, vel in alio igne, quousque tota sit rubea. Quando[19] frigida fuerit, mitte eam

---

[1] Ex P. [2] Ex P. *De vasis testeis pingendis* R. [3] *Cum claro misce* R. [4] *Bene* omittit P. [5] *Planam* omittit R. [6] *Temperes* hic inserit P., et post omittit. [7] *Cum* omittit R. [8] *Hic* R. [9] *Ut tantum rubea appareat* R. [10] *Resplendabit.* Cant. [11] Ex P. *Item ut supra* R. [12] *Tere* hic inserit P., et post omittit. [13] *Et fialas* inserit P. [14] *Contere illum* P. [15] *Scripturæ qualiter* R. [16] *Fignul* R. [17] *Quantumvis* R. [18] *Mitte* omittit R. [19] *Et quando* P.

Gefäss und verreibe sie solange, bis sie ganz wie Staub wurde. Nimm nun Wasser und mische es hinzu, seihe es dann durch ein anderes Gefäss und lasse es bis zum andern Tag stehen. Das Wasser giesse weg. Hierauf nimm von jenem festen Rest und mische ihn mit anderer Erde ohne allen Sand, zu zwei Dritteln die obgenannte starke Töpfererde. Sodann zerreibe sie mit dem Hammer. Bilde nun welches Gefäss du willst. Nimm noch etwas von jenem Rückstand, den du sich setzen liessest, menge ihn mit Oel und bestreiche damit das Gefäss, welches du bildetest, überall vor dem Brennen. Stelle es darauf an einen versteckten Ort, bis es völlig ausgetrocknet ist und wo der Wind nicht dagegen blasen kann. Willst du es aber mit Glasur versehen, so nimm Kornmehl, lasse es in einem Topfe sieden, dann aber auskühlen und bestreiche nun mit diesem Wasser den ganzen Umfang des Gefässes. Hierauf nimm wohl zerschmolzenes Blei. Wenn du es aber grün machen willst, so nimm Kupfer oder Messing, welches das bessere ist, und habe das dem Blei beigemischt. Nimm das Blei und schmelze es aufs beste in einem Gefässe. Sobald es völlig flüssig geworden, so rühre es ringsherum mit deinen Händen im Gefäss, bis es Pulver ist und menge so 6 Theile Messingfeilspäne hinzu. Wie also der Topf mit jenem Mehlwasser befeuchtet ist, streue allsogleich das Blei [d. h. das erwähnte Pulver] darauf. Soll es jedoch gelb sein, so nimm reines Bleipulver und ohne Feilspäne. Dann stelle den Topf in ein grösseres Gefäss und schiebe es in den Ofen, um es glänzender und schöner zu machen, jedoch bei langsamem Feuer, auf dass es weder zu heftig noch zu schwach sei.

IV. *Item [zur Bereitung von irdenen Gefässen, das ist Töpfergeschirr, mit grünem Glase].* — Rost und Pulver von Kupfer mahle mit hellem Glas, bemale dann mit diesem das Gefäss wie oben und stelle es in den stark geheizten Ofen. Sodann hole es hervor und du hast eine köstliche Farbe.

V. *Wie und wann das Glas erfunden wurde.* — Das Glas (vitrum) hat seinen Namen, weil es, wie Isidor sagt, für

in quodam vase, et tamdiu tere, quousque tota sit quasi pulvis. Deinde accipe aquam, et misce cum ea, et in alio vase cola, et usque ad alium diem sic eam dimittes. Postea illam aquam projicies foras. Deinde accipe illas feces, et cum alia terra quæ sine sabulo est misces, cum duabus partibus illius fortissimæ terræ supradictæ. Postea tere eam cum malleo. Deinde qualecunque vas volueris facies. Postea accipe illam fecem quam sivisti quiescere, et cum oleo misces, et illud vas quod fecisti, antequam coquatur, per totum linies. Deinde pones eum in secreto loco quoadusque totum siccetur, et ne ventus ei contrarius sit. Si vero eum plumbeum facere volueris, accipias[1] farinam de frumento, et in ollam bullire eam facies, et refrigerari permittes, et de ipsa aqua eam per totum in circuitu linies. Postea accipe plumbum bene solutum. Si tamen viride eum volueris[2] facere, accipe cuprum, vel auricalcum, quod melius est, et cum plumbo misce sic. Accipe plumbum, et in vase eum optime funde. Quando totum liquefactum fuerit, circumvolve manibus tuis illud in vas usque dum pulvis fiat et ita[3] VI partes limaturæ auricalci[4] cum eo misces. Cum vas illud de aqua farinæ humefactum fuerit, statim pulverabis de plumbo [id[5] est, suprascripta limatura pulverabis]. Si vero vis ut croceus sit, de puro plumbo,[6] et sine[7] limatura, pulverabis. Deinde in majori vase intus vas illud repone, et in furno mitte ut sit plus splendidum et pulcrum, lento tamēn igni, ut non nimis fortiter nec nimis flebiliter.[8]

IV. *Item, [ad[9] testea vasa, id est, figuli, viridi vitro perficienda.]* — Rubiginem cupri et pulverem ejusdem,[10] cum vitro claro tere, et postea ex hoc[11] testam ut supra pinge, et in fornacem valde succensam mitte. Deinde a fornace extrahe,[12] et preciosum habebis colorem.[13]

V. *Quomodo et quando inventum fuerit vitrum.* — Vitrum dictum,[14] ut ait Ysidorus,[15] quod visui perspecuitate

[1] *Accipies* P. [2] *Virideum volueris eum* P. [3] *Ita*, sic P.; R. lacunam habet. [4] *Auricalci limaturae* P. [5] Ex. P. [6] *Deinde pones plumbo.* Cant. [7] *Suprascripta.* Cant. [8] *Nimus fortiter nec minus flebis* R. [9] Ex P. [10] *Rubiginem vitri* R. [11] *Ex hoc* omittit R. [12] *Abstrahe* R. [13] *Preciosum colorem habeas viridem* P. [14] *Deinde* P. [15] *Proprietatem habet* supplet P.

den Blick (visui) vermöge seiner Durchsichtigkeit transparent ist. Bei den andern Metallen nämlich bleibt das, was im Innern sich befindet, verborgen; beim Glase aber zeigt sich aussen jegliche Flüssigkeit und jedes Ding, wie es innen ist, und offenbart sich so obwohl es eingeschlossen ist. Der Ursprung davon war folgender: in dem Theile von Syrien, welcher Phönicien genannt wird, nachbarlich an Judaea, um den Fuss des Berges Carmel, ist ein Sumpf, aus dem der Fluss Belus herkommt, welcher 5000 Schritte fliessend, sich in das Meer bei Tholomaida (Ptolomaeis) ergiesst. Der Sand desselben wird durch die dahinrollenden Fluten von allem Unreinen gesäubert. Hier, geht die Sage, wurde ein Schiff von Salpeterhändlern an die Küste geworfen; als diese am Gestade verstreut ihre Mahlzeit bereiteten und keine Steine zur Hand waren, um die Geschirre darauf zu stellen, so legten sie Stücke und Schollen des Salpeters unter. Als diese zu glühen begannen und sich mit dem Ufersande vermengten, da sei eine neuartige durchsichtige Flüssigkeit, das Glas nämlich, hinweggeflossen und das sei der Ursprung des Glases.

Bald aber, da die geistvolle Geschicklichkeit der Menschen mit dem blossen Glase nicht zufrieden gewesen, sondern diese Kunst auch mit anderen Mischungen zu vervollkommnen trachtete, wird es mit leichtem und dürrem Holze gebrannt, mit einem Zusatze von Kupfer und Salpeter in beständigen Oefen wie Erz geschmolzen und in Massen geformt. Aus den Massen wird es dann wieder in den Werkstätten gegossen und eines durch Blasen geformt, ein anderes mit dem Dreheisen gedrechselt, ein drittes wie das Silber ciselirt. Auch färbt man es auf vielerlei Weise, so dass es Hyacinthe und grüne Saphire nachahmt, Onyxe und Gemmen von andern Farben. Und es gibt für Spiegel keinen passenderen Stoff oder der zu Malereien tauglicher wäre. Aufs Beste dient dazu weisses Glas, und zwar das, welches dem Krystalle am nächsten kommt, wodurch es auch Gold und Silber als Trinkgeräth verdrängt hat. Ehemals wurde Glas in Italien, Gallien und Spanien gemacht. Man mahlte den weichsten weissen Sand mit Stössel und Mühle, dann kamen 3 Theile Salpeter (nach Gewicht oder Mass) hinzu und nach dem Schmelzen wurde das Ganze in andere Oefen übertragen. Diese Masse hiess

transluceat. In aliis enim metallis quicquid intrinsecus continetur absconditur. In vitro vero,[1] quilibet liquor vel species[2] interius, talis[3] exterius declaratur, et quodam modo clausus[4] patet.[5] Cujus origo hæc fuit. In parte Syriæ quæ Fenicis vocatur, finitima Judeæ, circa radicem montis Carmeli, palus est, ex qua nascitur Belus amnis,[6] V millium passuum spatio in mare fluens, juxta Tholomaida, cujus arenæ, decurrente[7] fluctu, sordibus eluuntur. Hic[8] fama est, quod, expulsa[9] nave mercatorum nitri,[10] cum sparsim[11] per litus epulas pararent nec essent lapides[12] pro attollendis vasis, lapides, glebas nitri vasi subdiderunt.[13] Quibus accensis, permixta arena littoris, translucentis novi liquoris, vitri scilicet,[14] fluxisse rivos,[15] et hanc fuisse originem vitri.

Mox, ut[16] ingeniosa hominum[17] solertia non fuit contenta solo vitro, sed et aliis mixturis hanc artem studuit[18] [in melius ampliare, levibus enim et] aridis lignis concoquitur, adjecto cipro ac nitro,[19] continuisque fornacibus, ut æs, liquatur, massæque fiunt. Postea ex massis rursus funditur in officinis, et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo celatur. Tingitur etiam multis modis ita ut jacinctos saphirosque virides imitetur,[20] et onichinos, et aliarum gemmarum colores. Neque est alia speculis aptior materia, vel picturæ acommodatior. Maximus tamen in candido vitro, proximaque in cristalli similitudine, unde et ad potandum argenti et auri metalla[21] repulit. Vitrum olim[22] fiebat[23] in Italia, et per Gallias, et in Hispania. Arena alba mollissima pila molaque terebatur. Dehinc miscebatur tribus partibus nitri pondere vel mensura, ac, liquata, in alias fornaces transfundebatur quæ Massa vocabatur Admovitrius,[24] atque hæc recocta fiebat vitrum

---

[1] *Vero* omittit R. [2] *Quælibet* supplet R. [3] *Taliter* R. [4] *Clarius* R. [5] Inter hæc duo verba lacunam habet R. [6] *Belus rivus* R. [7] *Decrescente* R. [8] *Hæc* P. [9] *Quod expulsa* P.; *pulsa* R. [10] *Mercatorum nitri* omittit P., et loco ejus *ibidem* supplet. [11] *Sparsius* R. [12] *Lapides* omittit R. [13] Ex R.; *cum ad ignem in navi apponi deberent pro ferculis decoquendis, glebas igitur nitri, loco lapidum utendas, navi subdiderunt;* P. [14] *Vitri scilicet* omittit R. [15] *Asseritur* supplet P. [16] *Est* supplet R. [17] *Hominum* omittit R. [18] Ex P.; *nam* R. [19] *Et vitro* supplet P. [20] *Immittetur* P. [21] *Argenti metalla et auri* R. [22] *Enim* P. [23] *Et* supplet R. [24] *Admonitem* P.

Admovitrius und lieferte nach abermaligem Brennen reines, weisses Glas. Zur Gattung des Glases wird auch der Obsidianstein gerechnet. Zuweilen ist derselbe grün, zuweilen schwarz, öfters auch durchsichtig bei mehr Körperhaftigkeit und als Spiegel an den Wänden zeigt er Schatten statt Bildern. Viele machen Gemmen aus ihm. Es heisst, dass dieser Stein auch in Indien, in Italien und am Ocean in Spanien gefunden werde.

VI. *Wie einer auf Befehl des Kaisers enthauptet wurde, weil er die Kunst, Glas biegsam zu machen, erfunden hatte.* — Es wird erzählt, dass unter Kaiser Tiberius irgend ein Künstler eine Glasmischung ersonnen habe, welche biegsam und hämmerbar war. Als er vor den Kaiser gelassen worden, zeigte er demselben die Schale, der aber schleuderte sie ergrimmt auf den Estrich, wo sie sich wie ein Erzgefäss zusammenbog. Der Künstler jedoch hob sie vom Pflaster auf, holte sein Hämmerchen aus dem Busen hervor und besserte die Schale wieder aus. Als dies geschehen war, fragte der Kaiser den Künstler, ob noch ein Anderer die Bereitung dieser Gläser verstehe? Und als jener mit einem Eide versicherte, dass es Niemand wisse, so befahl der Kaiser, ihm das Haupt abzuschlagen, damit nicht durch das Allgemeinwerden dieser Kenntniss Gold und Silber für Koth erachtet und der Werth aller Metalle verringert werde. Und in der That müssten Glasgefässe, welche nicht zerbrechen könnten, etwas Köstlicheres sein als Gold und Silber.

VII. *Wie [weisses, sowie auch verschiedenfärbiges] Glas bereitet wird.* — Glas wird aus Asche gemacht, nämlich aus jener des Farrenkrautes und von Faina, d. h. von den kleinen Bäumchen, welche in den Wäldern sind oder wachsen. Das Farrenkraut aber wird vor dem Fest St. Johanns des Täufers geholt, sehr wohl getrocknet und dann ans Feuer gebracht und zu Asche verwandelt. Ebenso wird auch die Asche von Faina im Feuer gewonnen. Nimm also 2 Theile von dem Farrenkraut und den 3. von Faina und mische es zusammen. Dann baue einen Ofen, wozu du die Steine mit Thon verkittet hast, der mit Viehmist gemengt wurde. Das Fundament desselben mache eine halbe Ellbogenlänge hoch und ganz flach, die innere Vertiefung des Ofens lasse ohne Baumaterial, d. h. mache nichts in der Mitte des Ofens, weil daselbst beim Arbeiten stets das

purum et candidum. In genere vitri et obsidianus lapis adnumeratur. Est autem virens interdum, et niger, aliquando et translucidus crassiore visu, et, in speculis parietum, pro imagine umbras reddente.[1] Gemmas multi ex eo faciunt. Hunc lapidem et in India, et in Italia, et ad Oceanum in Hispania nasci tradunt.

VI. *Quod quidam decapitatus fuit jussu Imperatoris, quia modum faciendi vitrum flexibile invenerat.*[2] Fertur autem sub Tiberio Cesare quendam artificem excogitasse vitri temperamentum ut flexibile esset et ductile. Qui, dum admissus esset ad Cesarem, porrexit[3] fialam Cesari, quam ille indignatus in pavimento projecit, quæ complicaverat se tanquam vas æneum. Artifex autem sustulit fialam de pavimento, deinde martulum de sinu protulit, et fialam correxit. Hoc facto, Cesar dixit artifici, numquid alius scit hanc condituram vitrorum? Postquam ille jurans negavit alium[4] hoc scire, jussit illum Cesar decollari, ne, dum hoc cognitum fieret, aurum et argentum[5] pro luto haberentur, et omnium metallorum precia abstraherentur. Et revera quod si vasa vitrea non frangerentur, meliora essent quam aurum et argentum.

VII. *Quomodo efficitur vitrum* [*album*[6] *et etiam de diversis coloribus*]. — Vitrum efficitur de cineribus, id est,[7] de filicis cinere,[8] et de faina, id est,[9] de parvulis arboribus quæ sunt vel crescunt in sylvis. Accipitur autem filix ante Festum S. Johannis Baptistæ, et optime siccatur, deinde ad ignem mittitur et fit cinis. Similiter et faina efficietur cinis per ignem. Accipies itaque duas partes de filice, et terciam partem de faina, et simul misces. Deinde facies furnum de petris argilla linitis mixta de stercore jumentorum. Fundamentum ejus altitudine dimidii cubiti totum planum facies; profundum furni dimittes sine materia, id est,[10] in medio furni nihil facies, quod in medio ejus ignis quando operatur semper faciendus est. Super fundamentum furni incipies facere tres

---

[1] *Reddere* P. [2] Sic P. *De artifice* R. [3] *Prorrexit* P. [4] *Alterum* R. [5] *Et argentum* omittit R. [6] Ex P. [7] *Id est* P.; *Et* R. [8] *Cinere* omittit R. [9] *Id est* P.; *Aut* R. [10] *Id est* P. *Et* R.

Feuer anzubringen ist. Oberhalb des Fundaments fange nun an, drei Zellen zu machen, welche man Archæ nennt, darin sollen Fensteröffnungen sein. Die mittlere Archa mache gross, in derselben werden zwei Fenster sein, eins auf dieser, eins auf jener Seite. In diese Archa stellen sie, innen vor die Mündung, zwei wohlgebrannte Töpfe, die sie mortariola (Mörser) nennen, in diesen schmelzt man die Asche oder den Sand, wie es geheissen wird und fertigt so das Glas. Ferner errichte noch eine Archa zur Rechten jener mittleren, eine andere links, die zur Rechten jedoch kleiner als die zur Linken. In der links angebrachten Archa schmelze die Asche Tag und Nacht, lasse sie aber soweit kochen, bis sie gleichsam wie Leim flüssig ist; auch brenne in dieser Archa deine mortariola vollends, auf dass sie fest seien und hart genug, um das kochende Glas auszuhalten, ohne zu zerbrechen. Wenn nun aber die ganze Asche lange Zeit und aufs Trefflichste gekocht ist, so schöpfe sie mit einem eisernen Löffel aus den mortariolis und schmelze sie so lange, bis sie weiss wird. Willst du aber, dass sie roth werde, so gebrauche nicht völlig gebrannte Asche in folgender Weise. Nimm Kupferfeile und brenne sie zu Pulver, gib sie in das mortariolum und es entsteht das rothe Glas, welches wir Galienum nennen. Grünes aber bereite so: Gib von derselben gebrannten Kupferfeile nach deinem Ermessen in das mortariolum und rühre es, es wird grün werden. Safrangelbes Glas ferner wird so gemacht: Nimm die rohe Asche, bringe sie ins mortariolum, schmelze sie, streue etwas Sand hinein und ein wenig von jenem Kupfer in Pulverform, wenn ich nicht irre, rühre es zusammen und es ergibt sich ein gelbes Glas, das wir Cerasin nennen. Purpurnes und fleischfarbenes werden wieder anders bereitet, aus der Asche des Buchenbaumes, gebrannt wie die weisse Asche, in den Topf gegeben und solange gekocht, bis es purpurne Färbung annimmt. Während des Kochens rühre es fleissig, gleichwie anderes Glas, von dem oben die Rede war. Wie du bemerkst, dass es ins Purpurne überzugehen beginne, so nimm beliebig viel davon und verfahre damit, bis du siehst, dass es in eine andere Farbe sich ändere, welche man Membrun heisst.[1])

[1] Was im Text eingeklammert ist, verwerfe ich.

mansiunculas, quæ archæ nominantur, in quibus erunt fenestrellæ. Mediam archam magnam facies, in qua duæ fenestræ erunt, una ex parte una, et alia ex parte altera. In istam archam intus ante os archæ duas ollas optime coctas ponunt,[1] quas mortariola vocant, in quibus cinis sive[2] arena, ut dicetur, funditur, et vitrum efficitur. Alias autem archas facies unam a dextris mediæ archæ, et alteram a sinistris. Illam autem quæ est a dextris minorem facies illa quæ a sinistris est.[3] In archa sinistræ partis una die et una nocte cinerem coques. In tantum vero coqui facies, ut simul[4] sit agglutinatus.[5] In hac quoque archa mortariola tua penitus[6] coqui facies, et, ut firma sint et duriora ad vitrum sustinendum et coquendum, ne frangantur. Quando autem cinis totus et diutissime et optime coctus fuerit, tunc mittes eum in mortariolis tuis cum coclea ferrea, et funde eum tamdiu, donec efficiatur album. Si vero vis ut efficiatur rubeum, de cinere non[7] bene cocto, sic facies. Accipe limaturam cupri, et arde eam quousque pulvis sit, et mitte illum in mortariolis, et erit vitrum rubeum, quem Galienum vocamus. Viride vero vitrum ita facies. De eodem pulvere cupri combusti[8] in mortariolo pones quantum tibi visum fuerit, et movebis, et erit[9] viride. Croceum quoque vitrum sic efficitur. Cinerem crudum accipies, et mittes in mortariolo, et fundes eum, projiciesque modicum sabuli intus cum eo, et parum, ni fallor, de pulvere cupri, et movebis simul, et efficietur croceum vitrum, quod nos Cerasin vocamus. Purpureum et Membranaceum[10] aliter efficiuntur[11] de cinere arboris fagi, et, sicut cinis albus, ita coquitur, et mittitur in olla, et tamdiu funditur bulliendo, quousque vertatur in colorem purpureum. Dum bullit sæpe movebis, sicut et aliud vitrum, ut[12] supra docuimus. Quando videbis[13] eum verti in purpureum colorem, illico tolle quantum vis, et fac opus quod volueris usque dum videris eum mutari [in pallorem.[14] De colore pallido mutatur] in aliud quod membrun[15] vocatur.

---

[1] *Ponunt* omittit R. [2] *Seu* P. [3] *Quae est a sinistris* R. [4] *Similiter* R. [5] *Conglutinatus* P. [6] *Primitus* P. [7] *Tamen* Cant. [8] *Cupri combusti* omittit R. [9] *Et erit* R.; *eritque* P. [10] *Membranum.* Cant. [11] *Efficitur vel efficiuntur* P. [12] *Sicut* R. [13] *Videris* R. [14] Ex R. [15] *Membranum* Cant.

Wenn du aber Gefässe oder Tafeln fertigen wolltest, so habe eiserne Ruthen (Rohre) von der Länge des Ellbogens oder länger oder kürzer [wie dir gutdünkt], innen ausgehöhlt, und am Ende der Ruthe sei ein kleines, innen hohles Holz mit einem ganz winzigen Loch, durch welches du bläsest, wenn du ein Gefäss machen willst. Sobald du mit dem Glase zu arbeiten anfängst, so nimm ein solches Rohr und sieh zu, ob im mortariolum die Asche wohl gereinigt und flüssig sei. Dann tauche das Rohr ins Gefäss, ziehe ein wenig Glas, einem Stückchen Teig vergleichbar, heraus, sprudle es in den Händen rundum und bilde, was dir gefällt, auf dem Eisenmarmor, welcher neben dem Ofenmundloch steht. Du machst nämlich daselbst vom Mauerwerk eine Schutzwand, damit du nicht vom Feuer ergriffen werdest; dahinein stelle den eisernen Tisch, welcher Marmor heisst; auf demselben forme das Glas, welches du machst, und gib ihm beliebige Gestalt. Ist das Gefäss oder der Becher, die flache Schale oder Tasse vollendet, so stelle sie in die links angebrachte Arche, woselbst sie langsam auskühlen sollen.

Willst du aber Glastafeln ausbreiten, d. h. eben machen, so erhitze sie von Neuem im Ofen und breite sie in dem kleinen Fenster aus, welches Explanaria genannt wird, nebenan zur Linken der Arche. Ist sie ausgebreitet, so gib sie wieder in einen kleinen, zu diesem Behuf gefertigten Ofen und lasse sie bis zum völligen Erkalten darin. Es müssen brennende Kohlen in dem Ofen sein, in welchem das Glas um so mehr auskühlt, als das Feuer ausgeht.

VIII. *Wie Glas mittelst Blei verfertigt wird und wie man ihm Farben verleiht.* — Nimm bestes und glänzendes Blei, gib es in einen neuen Topf und brenne es im Feuer zu Pulver. Setze es darauf hinweg zum Auskühlen. Dann nimm Sand, mische ihn mit diesem Pulver, doch so, dass zwei Theile Blei, der dritte der Sand seien und bringe das in ein irdenes Geschirr. Verfahre aber wie oben für die Glasbereitung vorgeschrieben ist und stelle das irdene Gefäss in den Ofen, worauf du bestän-

Quando vero vasa vel tabulas facere volueris, habebis virgas ferreas intus cavatas longitudine unius cubiti, aut plus, vel minus [ut videbis opportunum[1]] et in summitate virgæ parvulum lignum intus cavum, habens[2] unum foramen parvissimum per quod sufflabis quando operari volueris aliquod vas; et quando de vitro operari incipies, accipies virgam unam, et in mortariolo, si sit[3] bene purgatus vel fusus[4] fuerit cinis, aspicies. Tunc mittes virgam in mortariolo, attrahesque modicum vitri quasi parumper pastæ, et circumduces manu tua in girum et formabis quod tibi placuerit super marmorem ferri qui positus est juxta os furni. Nam ibi[5] facies obstaculum quoddam[6] maceriæ, ne ab igne consumeris, in quo pones tabulam ferri quæ marmor vocatur, super quem formabis vitrum quando operaberis, et facies qualecunque vas placuerit tibi.[7] Facto autem vase vel[8] cipho vel scutella vel fiala, mittes in archa quæ est in sinistra parte furni ut ibi temperetur donec refrigescat.

Tabulas autem vitri quando volueris extendere, id est, planas facere, recalefacies in furnum, et extendes[9] in fenestra parva quæ explanaria vocatur, quæ est juxta sinistram partem archæ. Explanata vero repones eam in parvum furnum ad hoc opus factum, et ibi dimittes donec ommino sit frigida. Carbones autem vivi erunt in furno preparati, qui quanto magis extinguitur[10] tanto plus refrigescit[11] vitrum.

VIII. *Quomodo efficitur vitrum de plumbo, et quomodo coloratur.*[12] — Accipe plumbum optimum[13] et nitidum, et pone in ollam novam, et arde in ignem usque quod[14] pulvis sit. Deinde tolle eam ab igne ut refrigeretur. Postea sabulum sume, et misce cum pulvere illo, ita tamen ut duæ partes sint de plumbo, et tercia de sabulo, ponesque in testeo vase. Facies vero sicut supra[15] scriptum est ad vitrum faciendum, et illud vas testeum pones in furnum, et semper movebis, usque dum vitrum efficiatur. Si vero ut videatur[16] virideum facere cupis,

[1] Ex P. [2] *Concavum habentem* P. [3] *Sit* Inserit P. [4] *Fondatus vel fonditus* P. [5] *Tibi* P. [6] *Quadam* R. [7] *Qualecunque vas sicut placuerit in oculis tuis* P. [8] *Id est* P. [9] R. lacunam habet sic—; . . . . . *tendes.* [10] Sic emendavit Merr. *Quanto extinguitur* R. *Tanto magis extingueritur* P. [11] *Refrigescet* P. [12] Sic P. *Quomodo efficitur de plumbo* R. [13] *Di Vitro,* Cant. [14] *Quod* omittit R. [15] *Superius* Cant. [16] *Efficitur* P.

dig umrührst, bis das Glas fertig ist. Willst du es aber machen, dass es grün erscheine, so nimm Messingfeile und gib davon nach Gutdünken in das Bleiglas. Willst du dann irgend ein Gefäss damit bilden, so mache es mit dem eisernen Blasrohr. Nimm dann das Gefäss mit dem Glase heraus und lasse es auskühlen. [Von diesem Bleiglas kannst du, wenn du willst, Mischungen mit einem grossinum Saphir zum Bemalen des Glases machen, nachdem noch $^1/_3$ Eisenschlacken dazugesetzt sind. Dieser Stoff zum Bemalen muss auf dem eisernen Marmor verrieben werden.]

IX. *Wie Glas [und andere Steine] geschnitten werden.* — Die Sarazenen brennen die Euter der Ziege heftig mit der scharfen Brennnessel und streichen sie mit den Händen, damit die Milch in sie niedersteige. Darauf wird die Milch in ein Gefäss gemolken und das Glas sammt dem Eisen, womit dasselbe geschnitten werden soll, eine Nacht darein gelegt [in dieser Milch wird das Eisen gehärtet, aber auch im Harn eines kleinen, rothhaarigen Mädchens, den man vor Sonnnuntergang gewonnen hat]. Die Milch aber soll, wenn nöthig, auf denselben Wärmegrad gebracht werden, wie sie beim Melken hatte, und darin ist das Glas stets warm zu machen [bis es weich ist,] und so sich schneiden lässt. Und so auch die übrigen Steine. [Die Ziege muss aber mit Epheu gefüttert werden.]

X. *Wie die kostbaren Steine geschnitten, polirt und glänzend gemacht werden.* — Nimm einen Bock, der noch nie gezeugt hat, stelle ihn durch drei Tage in eine Kufe [bis alles, was er im Leibe hatte, verdaut ist. Sodann nähre ihn vier Tage lang mit Epheu]. Nun reinige den Bottich, um seinen Harn aufzufangen, dann tödte den Bock und vermische sein Blut mit dem Harn, lege den Stein eine Nacht über hinein und drücke ihn darauf in die Form, die du wünschest oder schneide ihn. Um ihn zu verschönern, mache dir eine bleierne Tafel, streue darüber zermahlenen weissen Kiesel, wie Pfeffer, darauf polire dann den Stein, bis du seine Rauheit gemildert hast. Binde

accipe limaturam auricalci, et intus cum plumbeo vitro quantum tibi visum fuerit pone. Deindeque[1] si aliquod vas facere[2] volueris cum fistula ferrea facies. Postea[3] vas illud cum vitro tolle et refrigerari sine. [De isto[4] vitro plumbeo poteris, si vis, cum grossino[5] saphireo miscere ad pingendum in vitro, apposita tercia parte de scoria ferri. Et hæc pictura in marmore ferreo est terenda.][6]

IX. *Quomodo inciditur vitrum*[7] [*et alii lapides*]. — Cum acri urtica ubera capræ Saraceni acriter urticant,[8] et palmis tundunt,[9] ut in eis lac[10] descendat. Postea[11] lac in vas emulgitur,[12] et in eo per unam noctem, vitrum cum ferro ponitur[13] cum quo debet incidi [temperabitur in ipso lacte ferrum, aut in lotio parvæ puellæ rufæ, quod excipitur ante ortum solis[14]]. At vero lac,[15] cum necesse fuerit, recalefiat cum[16] eadem calitudine, qua fuit prius[17] mulsum, et in eo semper vitrum calefiat [donec[18] molle fiat] et sic incidatur. Sic et alii lapides.[19] [Capra vero hedera pascatur.][20]

X. *Quomodo sculpuntur preciosi lapides, poliunturque, et splendificantur.*[21] — Sume hircum qui nunquam coierit, et pone in cuppa[22] per tres dies [quosque totum digerat quod in ventre habet. Postea hederam da ei edere per iiij. dies].[23] Posthæc purgabis dolium, ut urinam ejus accipias. Posthoc occides[24] hircum et sanguinem ejus urinæ commiscebis;[25] et sic lapidem impone per unam noctem, et posthæc[26] vel comprime in figuram, vel sculpes si vis. Ut pulcrum facias, fac tibi tabulam plumbeam, et super hanc asperges album silicem contritum, ut piper, et lapidem desuper fricabis, quoadusque asperitatem lenies.[27]

---

[1] *Denique* R. [2] *Facere vas* R. [3] *Posthaec* R. [4] *Pisto*, Cant. [5] *Gallino* R. [6] Sic R.; in P. vero, *de isto vitro plumbeo, illo scilicet qui caeruleus est, quae de duobus coloribus potest fieri, poteris, si vis, cum pulvere saphireo miscere ad pingendum in vitro.* [7] Sic P. In [ ] omittit R. *Ad vitrum incidendum* C. [8] *Saraceni acriter urticant* sic C.; *urticantur* R.; *acriter urticantur* P. [9] *Tenduntur* P. R. [10] *In ea* C. [11] *Ex eis* supplet P. [12] Sic C.; *mulgetur in vas* R.; *mulgatur in vas* P. [13] *Ponatur* P. R. [14] Ex C.; alii omittunt. [15] *At vero lac* C.; omittit P.; *at vero* R. [16] *Cum* omittunt P. C. [17] *Primitus* C. [18] Ex C. [19] *Aliae petrae* C. [20] Ex C. [21] Ex P.; *quomodo sculpuntur lapides* R.; *ad cristallum comprimendum in figuram* C. [22] *Cupam* P. R. [23] Ex C. [24] *Vel incides* supplent P. R. [25] *Miscebis* P. R. [26] *Posthoc* P. [27] *Lenieris* R.; *Linieris* P.

dann etwas Kieselstaub in ein Wolltüchlein und polire damit die Ecken, welche du vorher auf der Tafel nicht bearbeiten konntest. Um dann den früheren Glanz ihm wieder zu verschaffen, bereite dir Oel von Nüssen und polire damit. Ferner musst du ihn mit gewächstem Tuche bestreichen, damit er glänze und die Benetzung verliere.

XI. *Wie der Krystall geschnitten wird.* — Nimm den Krystall, wickle ihn in ein Linnenstück, das in dem Schweiss (das ist wohl Blut) einer Ziege getaucht wurde, umgib ihn dann sammt dem Linnen mit Kuhmist und so schneide ihn nach Belieben mit dem Messer, doch vorsichtig. Ist es geschehen, so lege ihn in kaltes Wasser. Dann richte ihn auf der Bleiplatte her, mit Mehl und Kleie.

XII. *Wie der Stein [und der Zahn von Thieren] geglättet wird.* — Nimm den Stein, der Emantes genannt wird, und nicht allzuhart sei, auch nicht geädert, sondern überaus flach und hell, gehe damit zur Mühle des Schmiedes und ebne ihn, wie dir beliebt. Sobald es dir genug zu sein scheint, ebne ihn noch leicht auf einem Ziegel, dann noch einmal, auf dass er milder werde, mit dem Wetzstein; endlich auf der Bleiplatte, um ihn zu poliren. Ferner wieder auf Kuhleder, an der Seite, wo die Haare sitzen, welches aber völlig glatt und rein sein muss; auf diesem glätte ihn noch einmal und besser. Hierauf polire ihn von Neuem auf einem sehr geglätteten Holze, welches Zitterpappel oder Pappel genannt wird, aufs beste und vielmals. Zahn von Thieren kannst du auf diese Weise poliren, und nicht nur Zahn, sondern auch Gold, wo immer du es angebracht hast, auf der Mauer oder am Holz oder auch auf Pergament.

XIII. *Von der Vergoldung [der Zinnblätter.]* — Man bereitet die Vergoldung aus Quecksilber und Zinn, so dass drei Theile Quecksilber und vier vom Zinne sein. Nimm einen Streifen Zinn und überstreiche ihn zwei- bis dreimal sehr zart mit Firniss dann lasse ihn trocknen. Nimm nun Russ und Bier und vermische es, dann seihe es. Stelle es über Kohlen. Sobald es etwas siedet, lege (das Zinn) in die Schale mit dem Russ und

Postea liga de eodem silice contrito in laneo panno, et inde fricabis angulos quos prius[1] aptare nequisti[2] in lamina. Deinde, ut pristinam lucem recipiat, fac tibi oleum de nucibus, et inde fricabis. Adhuc debes eum linire panno cerato, ut splendeat et sudore deficiat.[3]

XI. *Quomodo incidatur*[4] *cristallum.* — Accipe cristallum, et involve in panno lineo intincto in sudore capræ, et cum ipso panno in fimo bovis involve, et sic cum cultro incide, ut volueris, et tamen caute. Postquam[5] feceris, mitte in aquam frigidam. Dehinc lica cum lamina plumbea, et farina vel furfure.[6]

XII. *Quomodo politur lapis* [*et dens animalis*].[7] — Sume lapidem qui dicitur emantes, qui non sit nimis durus, neque venatus,[8] sed admodum planus, et clarissimus, et vade ad molam fabri, et ut volueris planum facies. Cum tibi visum fuerit satisfactum, inde super tegulam levius planabis; postea iterum, ut dulcius fiat, cum cote; deinde super tabulam plumbeam, ut poliatur. Hinc iterum super corium vaccæ illa parte quæ[9] pilosum fuit, quod planissimum et mundissimum[10] sit volo, super quod[11] iterum melius polies. Posthoc super lignum quod tremulum vel populus[12] vocatur, optime et multum planatum, polies iterum.[13] Dentem vero bestiarum poteris hoc modo polire; non tantum dentem, sed et aurum, quocunque posueris, sive in muro, seu in ligno,[14] vel etiam in perchameno.[15]

XIII. *De deauratura* [*petulæ stagni.*][16] — Deauratura efficitur de vivo argento et stanno[17] ita ut tres partes sint de vivo argento, et quatuor[18] de stagno. Sume laminam stagni, et vernicia illam duabus vel tribus vicibus multum tenuiter, et dimitte siccare. Postea accipe fuliginem et cervisiam, et misce simul.[19] Postea[20] cola. Deinde pones super carbones. Cumque aliquantulum bullierit, tunc in patella cum fuligine et cervisia mitte, et cum videris satisfactum, abstrahe de hoc colore.[21] et mitte in

---

[1] *Prius* omittunt P. R. [2] *Nequivisti* C. [3] *Et sudare desinat* C. [4] *Incidetur* P. [5] *Posteaquam* R. [6] *Cum farina vel sulfure* P. [7] Ex P. [8] *Veratus* P. [9] *Quae* P.; *vel qua* R. *Quod.* Cant. [10] Mundum R. [11] *Qua* R. [12] *Vel populus* omittit R. [13] Novum capitulum hic incipit R. [14] *Sive in ligno sive in muro* R. [15] *Pergameno* P. [16] Ex P. [17] *Stagno* R. [18] *Quarta* R. [19] *Similiter* R. [20] *Post* P. [21] *Calore* R.

Bier, und wie du siehst, dass es genug sei, ziehe es aus diesem Färbestoff heraus, gib es in eine Schale mit kaltem Wasser und es wird dir da noch nicht schön erscheinen. Dann aber, sobald du es herausgenommen, wird es wie Gold aussehen.

XIV. *Wie die Vergoldung gemacht wird.* — Nimm von Quecksilber 7 Theile, einen vom Golde und vermische es. Dann gib es in eine Schale oder einen Becher oder ein Becken, wasche es mit Wasser und vergolde was du willst; [wenn du es aber recht lange (dauernd) haben willst,] so quetsche das Quecksilber durch ein Linnen, und gib das Gold, welches bleibt, in ein Gefäss. Und so kannst du es aufheben. Wenn du aber vergolden willst, so menge es wieder mit dem Quecksilber und wasche es.

XV. *Wie Erz oder Messing oder Silber vergoldet wird.* — Nimm Russ und reines Salz; mahle es tüchtig, nimm eine Eikläre und vermische es damit. Bestreiche dann das Gold, Silber, Kupfer oder was du vergolden willst und bringe an den Orten, zwischen denen du Gold haben willst, diese Tempera an, dann setze es über Kohlen. Ist es trocken, so vergolde dort, wo dieselbe nicht aufgesetzt ist, und, sobald die Vergoldung fertig ist, wasche die Tempera weg und polire.

XVI. *Wie Messing vergoldet wird.* — Nimm drei Theile Atramentum und einen Theil Salz (mahle es tüchtig mit Essig, mische dann Quecksilber bei und verreibe vom Neuen.) Dann nimm ein ganz reines Tuch, tauche es in das Atramentum und frottire damit das Messing kräftig. Bringe es hierauf ans Feuer, bis es ganz roth wurde. Nun hole es heraus, lasse es kalt werden. Du kannst es so vergolden gleich Gold oder Kupfer.

XVII. *Wie Eisen vergoldet wird.* — Erzfeile (oder Pulver) wird in einem ehernen Mörser mit Essig verrieben, mit Salz und Alaun, bis es die Dichte des Honigs erlangt. Manche gebrauchen anstatt Essig auch Wasser. Dann salbt man das gut gesäuberte und ein Bischen warmgemachte Eisen mit dieser Mischung und reibt es, bis es die Farbe des Erzes angenommen hat. Darauf wird es mit Wasser abgewaschen und

scutella plena aqua frigida,[1] et tunc tibi non videbitur bonum. Postea, cum eum tuleris, velut aurum eum[2] videbis.

XIV. *Deauratura quomodo fit.* — De argento vivo vii. partes,[3] et unam de auro accipies, et misces simul. Deinde in scutella vel in[4] cipho vel in bacino mitte, et de aqua ablue, et deaura quod volueris (si[5] vero diu multumque servare volueris), per pannum nitidum[6] argentum vivum projicies foras, et remanebit aurum, et in vase pones. Sicque servare poteris. Quando vero deaurare volueris, iterum cum argento vivo misces, et ablues.

XV. *Quomodo deauratur æs, vel auricalcum, vel argentum.*[7] — Accipe fuliginem et purum sal; teres fortiter accipiesque glaream ovi et distemperabis. Deinde linies aurum, vel argentum, vel cuprum, vel aliud quod volueris deaurare, et ibi ubi volueris interim deaurare illam distemperaturam superpones,[8] et super carbones mittes. Cum fuerit siccatum, deaurabis ubi non fuerit positum, et quando deauratum fuerit, ablues distemperaturam, et burnies.

XVI. *Quomodo deauratur auricalcum.*[9] — De atramento tres partes, et salis unam partem accipies, et cum (aceto[10] fortiter teres, deinde argentum vivum cum eis misces, et in simul iterum teres). Postea accipe pannum nitidum, et intinges in atramentum, et auricalcum fortiter fricabis. Deinde mitte in ignem quosque totum rubeum fiat. Postea retrahe[11] ab igne, et sine refigerari. Tunc poteris deaurare sicut aurum vel cuprum.

XVII. *Quomodo ferrum deauratur.*[12] — Eris pulvis[13] vel) limatura teritur[14] cum aceto in mortario æreo,[15] et[16] cum sale et alumine, usque ad mellis spissitudinem. Aliqui pro aceto aqua utuntur. Deinde ferrum bene purgatum,[17] et leviter calefactum, hac mixtura inungitur[18], et fricatur, donec colorem

---

[1] *Et plena aqua frigida in scutella mitte* R. [2] *Eum* omittit R. [3] *Partes* omittit R. [4] *In* omittit R. [5] Ex P. [6] *Accidum* R. [7] *Quomodo deauratur vel aurum vel argentum* R. [8] *Suppones* R. [9] *Oricalcum* R. [10] Ex P., R. habet *eis misces et insimiliter tercium teres.* [11] *Trahe* P. [12] Sic P. R.; *inauratio ferri* C. In C. partem alterius facit. [13] C. [14] *Teratur* P. R. [15] *In eneo mortario* C., *in hereo mortario* C. [16] *Et* omittit C. [17] Sic C. *Deinde ferrum multum purgatum* P. R. *Denique bene purgatum ferrum* C. [18] *Inungatur* P.

abgewischt, dann gleich Erz oder Silber vergoldet und erwärmt, wobei das Quecksilber auf die übliche Weise entfernt wird, endlich, damit es Glanz gewinne, polirt man es mit einem eisernen Instrument.

XVIII. *Auf andere Weise.* — Nimm runden Alaun und jenes Salz, welches sal gemmae genannt wird, Calcanthus und verreibe das mit dem schärfsten Essig in einem Mörser. Hiemit wird das gereinigte Eisen mit einer Ruthe oder sonst einem leichten Span eingerieben, und sobald es die Farbe des Erzes hat, abermals gerieben und vergoldet, dann, wenn das Quecksilber verdampft ist, in Wasser gekühlt, und bis es glänzend wird, mit einem sehr ebenen und glatten Eisen polirt.

XIX. *Wie Elfenbein geschnitten und zu Verzierungen verarbeitet wird.* — Willst du Elfenbein bearbeiten und auszieren, so möge es in der obenbeschriebenen Mischung 3 Tage und Nächte liegen. Ist das gethan, so grabe ein Holz nach beliebiger Zeichnung aus und bearbeite es dann, nachdem du das Elfenbein in die Vertiefungen eingelegt hast, und biege es nach Gutdünken. (Eine Kupferplatte von 10 Daumen in der Breite und ebensoviel in der Länge kann man mit einem Golddenar vergolden.)

XX. *Wie eine Vergoldung erneut wird.* — Wenn du ein vergoldetes Gefäss hättest, das in Folge irgend welcher Vernachlässigung die Vergoldung verloren hat, so nimm Atramentum, dazu Salz gut verrieben und bestreiche damit das Gefäss. Stelle es dann zum Trocknen ans Feuer, bestreiche es von Neuem, stelle es wieder ans Feuer. Thue das 3—4mal und es wird die frühere Farbe erhalten.

XXI. *Wie man Gold firnisst, damit es die Farbe nicht verliere.* — Willst du Gold auf Gypsgrund firnissen, so muss das nicht mit blossem Firniss, sondern mit jener Farbe geschehen,

æris[1] accipiat. Posthæc[2] abluitur aqua,[3] et tergitur,[4] et sicut aes vel[5] argentum deauratur[6] et calefactum, recedente[7] vivo argento, sicut mos est,[8] ut splendorem accipiat, ferro defricatur.

XVIII. *Aliter.*[9] — Alumen rotundum, et sal, quod gemma vocatur,[10] et calcanthum,[11] ex aceto acerrimo teruntur in æreo mortario. Ex[12] his ferrum purgatum, cum ferula,[13] vel alia qualibet levi hastula,[14] defricatur, et, cum æeris habuerit colorem,[15] detergitur,[16] et deauratur; deinde,[17] exfumigato vivo argento,[18] aqua refrigeratur,[19] et[20] usque ad splendorem, ferro valde plano et limpido, defricatur.

XIX. *Quomodo dirigitur et ornatur ebur.*[21] — Quod si volueris ebur dirigere et ornare,[22] in hac supradicta confectione mittatur tribus diebus et tribus[23] noctibus. Hoc facto, cavabis lignum quali modo volueris; deinde, posito ebore in cavatura,[24] diriges illud, et plicabis ad placitum.[25] Tabula cupri quæ decem pollices habet in latitudine, et totidem in longitudine, denario auri deaurari[26] potest.

XX. *Quomodo recuperatur deauratura.* — Si aliquod vas habueris deauratum, et per negligentiam deauraturam perdiderit, accipe atramentum, et sal cum eo bene tritum, et lini illud vas. Postea pone ad ignem seccare, et iterum linies, et ad ignem pones. Hoc facies tribus vel[27] quatuor vicibus, et recuperabit colorem pristinum.[28]

XXI. *Quomodo vernicietur aurum ne perdat colorem.* — Si aurum super gypsum positum verniciare volueris, non

---

[1] *Eis* P., *Heris* C.; *eris* C. [2] *Posthoc* P.; *posthac* R. *tunc* C. [3] *Abluta aqua* R., *aqua abluitur* C. [4] *Teritur* C. [5] *Aurum et* R.; *es vel* C.; omittit P. [6] *Deauratum* P. [7] *Recedendo* R. [8] *Et* supplet P. [9] Sic P. R. C. In C. partem facit capituli cxlvj. [10] Ex C. *Gumen rotundum et salvandum, quod sal Gemma vocatur* P. R.; *alumen rotundum et salvandum, quod salis gemma vocatur* C. [11]) *Calcantum* C. [12] *Ex* omittit C. [13] *Ferura* C. [14] *Hattula* R.; *astula* P. [15] *Cum eraminis colorem habuerit* C. *cum heris colorem habuerit* C. [16] *Extergitur* C. *retergitur*; [17] *Ac deinde* C. [18] *Argento vivo* C. [19] *Refrigeratum* C. [20] *Et* omittit C. [21] Sic P. omittit R., qui septem prima verba capituli rubricavit. *De ebore* C. [22] *Vel carvare* C. [23] *Tribus* omittit C. [24] *Cavitura* R. P. [25] Quod sequitur omittit C. [26] *Decorari* R. [27] *Et* R. [28] *Pristinum colorem quem perdiderat* R.

welche zur Herstellung des auripetrum gemacht wird. Indem nämlich etwas Firniss mit Oel gemengt wird, so viel, dass dieses nicht allzudick sei, firnisst man das Gold. So nun kann, falls die Gypsfarbe durchblickte, dieselbe mit dieser Farbe überdeckt werden. Bilder aber und anderes Gemaltes kannst du mit blossem Firniss, d. i. fettem (dickem) Oele, firnissen.

XXII. *Wie du Gold oder Silber oder Kupfer oder Messing löthen kannst.* — Nimm 3 Theile vom Messing und 3 vom Zinn, lasse sie in einer Schale auf dem Feuer zerschmelzen und hebe es in Pulverform in einer Bütte auf. Dann nimm 3 Theile Paramentum und brenne es wie Atramentum über dem Feuer in einem irdenen Gefäss. Nimm Salz und trockne es gut über Kohlen. Dann vermahle Paramentum und Salz zusammen mit Wein. Wenn du aber Messing oder Kupfer löthen wolltest, so bringe auf das Messing oder Kupfer von jener Mischung, ferner vom Salz, wo du löthen willst. Gib sogleich das gen. Pulver darauf, und erhitze es am Feuer und es wird fest gelöthet sein.

XXIII. *Von Gold- und Silberprobe.* — Jegliches reines Gold, von beliebigem Gewichte, ist um den 20. Theil dichter als ein jegliches ebenfalls reines und ebenso schweres Silber, dies kann so erprobt werden. Wenn ein Pfund des reinsten Goldes mit einem gleichen Gewichte reinen Silbers unter Wasser auf einer Wage zugleich gewogen wird, so wird das Gold um 12 Denare, d. i. um den 20. Theil seines Gewichtes schwerer als das Silber oder entsprechend dieses leichter als das Gold befunden. Wenn du daher irgend ein aus Gold gebildetes Werk, welchem Silber beigemischt zu sein scheint, findest, und du willst wissen, wie viel Gold, wie viel Silber darin enthalten wäre, so nimm das Silber oder Gold, erforsche das Gewicht

de[1] puro vernicio, sed de illo colore qui efficitur ad auripetram[2] faciendum, mixto tamen[3] cum oleo modico vernicio, ne nimis sit spissum,[4] vernicietur[5] super aurum. Ideo si aliquid[6] gypsei coloris apparuerit,[7] hoc colore operiri poterit. Imagines vero et alios colores de puro vernicio, vel de crasso oleo, poteris verniciare.

XXII. *Quomodo poteris solidare aurum vel argentum vel cuprum*[8] *vel auricalcum.* — Accipe tres partes de auricalco, et tres partes de stagno, et funde[9] simul in conca ad ignem, pulveremque facias, et in buttam[10] recondes. Postea accipe paramentum tres partes[11] et quasi atramentum in testeo vase arde in igne. Accipiesque sal, et super carbones optime siccabis. Deinde paramentum et sal[12] macerabis simul cum vino. Cum vero auricalcum vel cuprum solidare volueris, pones super auricalcum vel cuprum de ista confectione, et de sale, et temperamento facta ubi volueris solidare. Statimque de pulvere supradicta[13] pones, et ad ignem calefacies, et firmiter solidabitur.

XXIII. *De probatione auri et argenti.*[14] — Omne[15] aurum purum, cujus libet ponderis, omni argento similiter puro, ejusdem[16] tamen ponderis, densius est parte sui vicesimo;[17] quod ita probari potest. Si purissimi auri libra cum equo[18] puri[19] argenti simili pondere[20] sub aqua conferatur in statura, xii denariis,[21] id est[22] vicesima[23] sui parte, aurum gravius argento, vel argentum levius auro invenietur. Quapropter si inveneris opus aliquod[24] auro formatum, cui argentum permixtum esse[25] videatur, scireque[26] volueris quantum auri quantumque[27] in eo argenti contineatur, sume argentum sive aurum, et examinato supradicti operis[28] pondere, nec[29] minus pensantem massam de

---

[1] *Circumde (conde)* R. [2] *Aurum Petrum* R. [3] *Unde* R. [4] *Ne sit spissum nimis* P. [5] *Verniceter* R. [6] *Aliqui* R. [7] *Apparuerunt* R. [8] *Vel cuprum* omittit R. [9] *Fonde* P. [10] *Buscam* P. [11] *Tres partes paramentum* P. [12] *Sal et paramentum* P. [13] *Suprascripta* P. [14] Sic R.; *de auri pondere* C. [15] *Omnem.* Cant. [16] *Eidem* Cant. [17] *Parte sui xxiiij. et insuper ccxl.* C. [18] *Eque* C. [19] *Puri* omittit Cant. [20] Ex. Cant. [21] *xj. denariis* C. [22] *Et* R. [23] *xxiiij. et ccxl.* C. [24] *Opus aliquod inveneris* C. [25] *Per commixtionem inesse* C. [26] *Que* omittit R. [27] *Quantumve.* C. [28] *Examinato inspectione* C. [29] *Non* C.

des Werkes, fertige von einem dieser Metalle eine gleichschwerwiegende Masse und bringe dann beides, das Kunstwerk und die betreffende Masse auf die Wagschalen, worauf es in Wasser getaucht wird. Wenn sie silbern ist (nämlich die Masse, welche du machtest), so wird das Werk sinken; wenn golden, so steigt das Werk empor und das Gold sinkt. Das geschieht aber in der Weise, dass das Silber um ebenso viel Gewichtstheile leichter befunden wird, als das Gold schwerer wird; was daher an jenem Werk unter dem Wasser über das gemeinschaftliche Gewicht ist, muss wegen der grösseren Dichte als Gold erkannt werden; um was es leichter erscheint, muss als Silber gerechnet werden*), wegen dessen geringerer Dichte. Und damit du dieses besser erkennen mögest, bedenke, dass sowohl bei der Schwere des Goldes als bei der Leichtigkeit des Silbers 10 Denare ein Pfund machen, wie oben beim Beginn dieses Stückes festgesetzt ist.

XXIV. *Wie Holz zugerichtet wird, ehe man es bemalt.* — Wann immer du Holz mit verschiedenen Farben zu zieren dich bemühst, höre, was ich sage. Vorerst schabe das Holz völlig glatt, indem du höchst flach schabest und dann mit jenem Kraute reibst, welches asperella genannt wird. Wenn aber der Stoff des Holzes ein solcher wäre, dass du die Unebenheiten desselben nicht abgleichen könntest oder anderer Ursachen halber nicht wolltest, ferner auch mit Leder oder Linnen es nicht überziehen wolltest, so mahle Bleiweiss auf einem trockenen Steine, doch nicht so viel, als wenn du damit malen wolltest. Dann lasse Wachs in einem Gefäss am Feuer zergehen, nimm dann Ziegelmehl, das vorher gemahlene Bleiweiss, mische Alles zusammen, wobei du mit einem kleinen Stabe rührst und so lasse es erkalten. Erhitze dann ein Eisen und fülle hiermit das Wachs in jene Vertiefungen, bis sie geebnet sind und schabe mit dem Messer an der Oberfläche fort, was rauh ist. Solltest du aber zögern, Bleiweiss und Wachs zu mischen, so wisse, dass es umso härter wird, je mehr du hinzumischest. Und wenn du es nun, wie ich gesagt habe, geglättet hast, so richte es her, indem du reichlich Bleiweiss, welches überaus fein mit Leinöl ver-

---

*) Nämlich bei Anwendung der Goldmasse.

utrovis[1] metallo fabricato, atque utraque et opus et[2] massam steratæ[3] lancibus imponito,[4] aquisque immergito. Si argentea fuerit [massa quam fecisti, opus reponderabit; si aurea fuerit[5]] alleviato[6] opere, aurum inclinabitur. Hoc tamen ita fiet, ut quot partibus inclinatur aurum, totidem partibus sublevatur[7] argentum; quia[8] quicquid in ipso opere fuerit sub aquis præter solitum pondus,[9] ad aurum, propter densitatem, pertinet; quicquid autem levitatis, ad argentum, propter raritatem, conferendum est.[10] Et, ut hoc[11] facilius possit adverti, considerare debes, tam in gravitate auri, quam in levitate argenti, x denarios[12] significare libram, sicut in[13] prima lectionis hujus fronte praefixum est.

XXIV. *Quomodo aptetur lignum antequam pingatur.* — Quicunque aliquod lignum ornare diversis coloribus satagis, audi quæ dico. Imprimis ipsum lignum multum rade equalem, et planissimum radendo, et ad ultimum fricando cum illa herba quæ dicitur asperella. Quod si ligni materies talis fuerit, ut non possis equare ejus asperitates,[14] vel non velis, propter aliquas occasiones, nec tamen[15] cum corio illud[16] velis cooperire,[17] vel panno;[18] album plumbum teres super petram siccum, sed non tantum[19] quantum si inde pingere[20] velis. Deinde ceram in vase supra ignem[21] liquefacies, tegulamque tritam subtiliter; albumque plumbum, quodante trivisti,[22] simul commisces, sæpius movendo cum parvo ligno, et sic sine refrigerari. Postea aliquod ferrum fac calidum, et, cum ipso, ceram[23] funde in ipsas cavernulas donec equales sint, et sic cum cultello desuper abrade ea quæ sunt scabrosa. Si autem album[24] plumbum miscere cum cera dubitas, scito quod quantum plus miscueris, tanto durius erit. Et, sicut dixi, jam equali facto, habundantius plumbum, valde subtilissime tritum cum oleo lini,[25] desuper, per totum ubicun-

---

[1] *Utrius* R. [2] *Utrumque opus scilicet, et* C. [3] *Stantem* C. [4] *Imposito* R. [5] Ex *R.* [6] *Allevato* C. [7] *Sullevetur* C. [8] *Quod* R. [9] *Ponderis* C. [10] *Est referendum* R. [11] *Hoc* omittit R. [12] *Denarios* xj. C. [13] *In* omittit C. [14] *Asperitatem* P. [15] *Id* supplet P. [16] *Illud* omittit P. [17] *Operire* R. [18] Quod sequitur novum capitulum facit P., cum titulo „*Quomodo ligni cavernaculas seu fossulas implebis*". [19] *Tantum* omittit P. [20] *Inpinge* P. [21] *Super igne* R. [22] *Trivisses* P. [23] *Ipsam* supplet P. [24] *Album* omittit R. [25] *Lini* omittit R.

mahlen wurde, überall, wo du malen willst, sehr dünn mit einem Pinsel von Eselshaar aufträgst; sodann lasse es an der Sonne gut trocknen. Dann aber, wenn die Farbe trocken wurde, trage sie wieder auf, wie du vorher gethan, und noch dicker; doch nicht so sehr, dass du die Farbe allzu reichlich aufsetzest, vielmehr nur, indem weniger Oel dazu kommt, denn man muss hiebei auch sehr vermeiden, dass zu fette Farbe angebracht werde; thätest du also und nähmest allzuviel davon, so werden Runzeln darauf sein, sobald es zu trocknen anfängt. — Nun aber, damit ich mit einem Alles, was noch erübrigt sage, so bitte ich dich, gestatte mir zurückzukehren zu dem, wo ich von dem noch nackten Holze sprach (wenn du es mit Leder oder Leinwand bedecken wolltest). Sollte das Holz, welches du bemalen willst, nicht eben sein, so bespanne es mit Pferdehaut oder Pergament.

XXV. *Wie man eine Säule zum Bemalen herrichtet.* — Wenn du eine Säule oder einen Streifen (Pilaster) von Stein bemalen willst, so lasse sie vor Allem an der Sonne oder am Feuer trocknen. Dann nimm Weiss (Bleiweiss) und reibe es mit Oel nett auf dem Marmor. Sodann überstreiche die bereits von allen Lücken befreite und geglättete Säule zwei-, dreimal mit jenem Weiss mittelst eines breiten Pinsels. Dann reibe ganz dickes Weiss mit der Hand oder mit einer Bürste darauf ein und lasse es ein wenig ruhen. Sobald es ein wenig trocken ist, streiche das Weiss kräftig mit der Hand, wodurch du es ebnest. Damit verfahre so lange, bis es glatt wie Glas ist; dann aber kannst du mit allen ölgemengten Farben darauf malen. Falls du es aber marmoriren wolltest, auf einem Farbengrunde, braun oder schwarz, oder sonst welcher Farbe, so kannst du es nach dem Trocknen marmoriren. Hierauf firnisse es an der Sonne.

XXVI. *Wenn du Leinwand bemalen und Gold darauf anbringen willst, so richte sie also her.* — Nimm Pergament oder Abschnitzel davon, gib sie in einen Topf mit Wasser, stelle ihn ans Feuer, lasse es sieden, wie oben beschrieben steht, tauche die Leinwand hinein, ziehe sie allsogleich heraus, breite sie auf der Tafel voll von dem Wasser aus, lasse sie so trocknen und

que pingere vis, tenuissime extendendo[1] cum pincello asinino,[2] sic aptato; deinde ad solem exsiccari bene permitte. At post,[3] cum siccatus fuerit color, iterum superpone, sicut prius fecisti, de eodem, et spissiorem pones; sed non ita spissiorem, ut abundantius[4] colorem superponas, sed ut oleum minus habeat. Nam et in hoc multum cavendum est ut nunquam crassiorem colorem superponas; quod si feceris et abunde posueris, cum exiccari cœperit, rugæ desuper erunt. Nunc autem ut ea quæ supersunt[5] simul omnia dicam, superius quæso me redire permitte, ubi de ligni nuditate locutus sum [si[6] illud corio vel panno operire volueris]. Quod si lignum, quod pingere volueris, non[7] fuerit equale, corio equino vel perchamene operi illud.

XXV. *Quomodo præparatur columna ad pingendum.* — Si vis aliquam columnam vel laminam de petra pingere, inprimis optime ad solem vel ad[8] ignem siccare permittes.[9] Deinde[10] album accipies,[11] et cum oleo super marmorem clarissime teres.[12] Postea illam columnam jam bene sine aliqua fossula planam et politam, de illo albo cum lato pincello superlinies duabas vel[13] tribus vicibus. Postea imprimes cum manu vel brussa de albo spisso, et ita dimittes paululum. Cum vero modicum siccatum fuerit,[14] cum manu tua album[15] planando fortiter retrahes. Hoc tamdiu facies donec planum sit quasi vitrum. Tunc vero poteris desuper[16] de omnibus coloribus[17] cum oleo distemperatis pingere. Si vero marbrire volueris, super unum[18] colorem, vel brunum, vel nigrum, vel alium colorem, cum siccata fuerit[19] marbrire poteris. Postea vernicia[20] ad solem.

XXVI. *Si vis pingere lini pannum, et aurum in ipso ponere, sic præpara.* — Accipe pergamenum vel minutias pergamenorum, et mitte in ollam cum aqua, et pone ad ignem, et fac bullire sicut suprascriptum est, et mitte in ea pannum, statimque extrahe, et desuper tabulam in aquam extende, et ita dimittes siccare, et tunc cum petra vitrea burnies, seu lissabis,

---

[1] *Extendo* P. *Exterende* Cant. [2] *Afornio* vel *Aforino* P. [3] *Post* omittit R. [4] *Abundanciorem* R. [5] *Superius* R. [6] Ex P.; omittit R. [7] *Volueris, non* P.: *vis* R. [8] *Ad* omittit P. [9] *Permittas* P. [10] *Dein* R. [11] *Accipe* P. [12] *Tere P.* [13] *Vel* omittit R. [14] *Fuerit album siccatum* P. [15] *Album* omittit P. [16] *Desuper poteris* P. [17] *Et* supplet P. [18] *Unum* omittit R. [19] *Fuerunt* R. [20] *Verniʒa* P.

glätte sie dann mit einem Stück Glas und polire sie durchweg. Sodann spanne sie auf, befestige sie mit Fäden an dem Holze, worauf du sie mit Farben, die mit Leim- oder Eistoff oder Gummi bereitet wurden, bemalen kannst.

XXVII. *Wie Gold auf Leinwand gesetzt wird.* — Und wenn du auf diese Leinwand Gold aufzusetzen wünschest, so setze es mit der obenbeschriebenen Tempera auf und glätte es.

XXVIII. *Von der allgemeinen Praxis, alle Farben zu reiben.* — Zu wissen ist aber, dass alle Farben mit klarem Wasser gemahlen werden können, wenn man vorher sie austrocknen liess; sowie dann mit Eikläre oder Oel oder Gummiwasser, Essig, Wein oder Bier, womit sie ihre Mischung oder Tempera erhalten.

XXIX. *Von dem Oele, wie es zur Tempera der Farben dient.* — Gib etwas Kalk in das Oel und koche es, wobei du den Schaum abnimmst. Gib dem Quantum des Oels entsprechend Bleiweiss hinein und stelle es, häufig umrührend, einen Monat oder länger an die Sonne. Wisse, dass es umso besser wird, je länger es an der Sonne stand. Seihe es dann, hebe es auf und mische damit die Farben.

XXX. *Wie Alaun zur Tempera bereitet werden muss.* — Mahle Alaun mit Gummi und Wasser auf dem Marmor, lasse es trocknen und mische, wenn du damit arbeiten willst, Eikläre hinzu.

XXXI. *Auf welche Weise Eikläre zur Tempera der Farben zu bereiten ist.* — Willst du Eitempera machen, so nimm ein Filter und tauche es in Wasser. Es soll nass sein, worauf du dann die mit Wasser gemischte Kläre in dem aufgebogenen Filter nehmen musst, das unten spitz, oben aber weit sei; drücke sie heraus, lasse sie sieben-, achtmal durchpassiren, oder öfter oder weniger oft, nach Nothwendigkeit; du sollst dies so lange thun, bis die Kläre wie Wasser ist und dünn, ohne Faden, abtropft. Fange sie auf und bewahre sie oder schreibe damit, wenn du willst. Es sind aber zwei Gefässe zu ihrer Bereitung nöthig.

XXXII. *Auf welche Weise Eidotter hergerichtet wird.* — Man vermahlt Auripigment mit Eidotter und macht so die Tempera, wozu das Gelbe folgendermassen behandelt wird.

per totum; postea extendes ipsum, ligando in lignis cum filo, deinde cum coloribus, cola, vel ovo, vel gummi distemperatis, desuper pingere poteris.

XXVII. *Quomodo aurum ponitur in panno.* — Et si aurum desuper ipso panno ponere cupis, cum distemperatura pones et polies.

XXVIII. *De pratica generali in movendo omnes colores.* — Sciendum autem est quod omnes colores cum aqua clara moli possunt, si postea exsiccari permittantur, ut postea glarea, vel oleum, vel aqua gummata, aut acetum, seu vinum, necnon cervesia, quomodo misceantur aut temperentur.

XXIX. *De oleo, quomodo aptatur ad distemperandum colores.* — Calcem in oleo mensurate pone, et illud despumando coque; cerosium in eo secundum quod de oleo fuerit pone, et ad solem, per mensem, vel eo amplius, frequenter removendo, pone. Scito quod quanto diutius ad solem fuerit, tanto melius erit. Postea cola, et serva, et colores inde distempera.

XXX. *Alumen quomodo debet distemperari.* — Alumen cum gumma et aqua super marmorem tere, et dimitte siccari, et cum aliquod ex eo facere volueris, cum glarea ovi distempera.

XXXI. *De modo parandi glaream ovorum, ad colores ex ea temperandos.* — Glaream paraturus sume staminium, et in aqua intinge illud; et madidum sit, ut postea glaream aquæ mixtam, in eodem staminio duplicato, subter summato desuper autem expanso, excipe, et sic exprimendo, fac transire vel septies vel octies, vel sæpius, vel minus, si necesse fuerit, tamdiu scilicet debes hoc facere, donec glarea quasi aquæ fit, et tenuis, sine filo, destillet. Hinc susceptam reconde, vel, si vis, scribe. Ad hanc autem parandam, duo vascula sunt necessaria.

XXXII. *Quomodo vitellum ovi paratur.* — Auripigmentum cum vitello ovi molitur et distemperatur sic, et vitellus hoc modo paratur. Sume vitellum in media manu, et spunge

Nimm es in die Mitte der Hand, rühre es mit einem Stachel oder Stäbchen (dass es schäumt), dann lege den Finger darauf und drücke es aus. Fange es im Gefässe auf, gib einen Tropfen Wasser hinzu und mische es mit dem Auripigment. Mischest du aber Oel zu diesem, so wird es niemals trocken. Mische es daher mit Eigelb.

XXXIII. *Wie Corduanleder gefärbt wird.* — Nimm das Leder, welches Corduan genannt wird, das noch mit keinerlei Farbe versehen, sondern rein und weiss ist, und wasche diejenige Seite, welche vorher mit Haaren besetzt war, mit Alaun ab. Nimm Färberröthe, mache sie überm Feuer in einem Erzgefässe mit Wein, oder auch mit Wasser warm, so zwar, dass du noch den Finger darein halten kannst, und dann tauche das genannte Leder in's Gefäss und ziehe es hin und her. Und du wirst sehen: sobald es roth ist, taugt es. Wenn nicht, so tauche es abermals darein, lasse es trocken werden. Dann spanne es auf einer ebenen Tafel aus und glätte es mit einem Buxbaumstabe. Hierauf nimm Schmalz, bestreiche die ganze Haut und lasse sie trocknen.

XXXIV. *Wie man mit Brasilium arbeiten kann.* — Nimm eine eherne Schale, schabe das Brasil darein, so viel dir gut scheinen will. Fülle sie dann mit Urin, gib gepulverten Alaun hinzu und lasse es so eine Nacht stehen. Den folgenden Tag setze es über Kohlen und siede es, bis es ein- oder zweimal wallt, dann entferne die Schale vom Feuer, gib ungelöschten Kalk mit Brasil und Alaun darauf, rühre es untereinander und so lasse es stehen, bis es sich verdichtet und das Wasser obenauf schwimmt; dann nimm es herab, das übrige lasse an der Sonne trocknen und hebe davon, so viel du willst, auf. Du kannst mit dieser Farbe auf der Tafel und auf der Wand arbeiten, noch viel wundersamer jedoch auf Pergament.

XXXV. *Wie aus Brasilholz eine Rosafarbe gemacht wird.* — Um ein Rosa zu machen, gib den Urin dem Brasil bei, bevor du den Alaun gibst. So ist es zu machen.

XXXVI. *Wie Bleiweiss und aus diesem Miniumroth gemacht wird.* — Wenn du Miniumroth bereiten willst, oder auch das Weiss, welches Bleiweiss (cerusa) genannt wird, so nimm Bleistücke, gib sie in einen neuen Topf und fülle ihn mit dem stärksten Essig; decke ihn zu, stelle ihn an einen warmen

vel spina vel stila, et digito superposito, exprime, et in vase recipe, mittens guttam aquæ ex auripigmento misce. Si autem oleum miscueris, nunquam siccabitur. Ideo misce cum vitello.

XXXIII. *Quomodo corduanum tingitur.* — Accipe corium, quem corduanum vocant, nondum coloribus tinctum, sed purum et album, illamque partem, quæ prius pilis tegebatur, de alumine ablues. Accipiesque waranciam, et ad ignem in vase æreo calefacies cum vino, vel cum aqua, et tantum ut digitum tuum in ea mittere possis, et tunc corium antedictum in vase merges et trahes, videbisque; si fuerit rubeum, bene quidem; si non, iterum merge, dimittesque siccare; postea super tabulam planam extendes, et cum baculo buxeo burnies; deinde adipiem accipies et pellem per totum inunges, sicque siccare permittes.

XXXIV. *Quomodo poteris de bresilio operari.* — Accipe patellam æream, et brasilium intus rade, quantum tibi visum fuerit. Postea imple eam urina, pulveriza desuper alumen, et sic una nocte dimittes. In crastino super carbones mitte, unam aut duas undias bullire facies, et retrahe ab igne patellam, et pone parumper de viva calce cum brisillio et alumen, et insimul move, et ita dimittas; dum spissum fuerit, et aqua desuper nataverit, projice foras, et reliquum ad solem permitte siccum fieri, et serva quantum volueris. De hoc colore in ligno et in muro operari poteris, mirabilius tamen in pergamenis.

XXXV. *Quomodo rosa color fit de ligno braxillii.* — Rosam faciendo, urinam pones cum brixillio priusquam pones alumen, et sic faciendum.

XXXVI. *Quomodo fit cerusa, et de ipsa rubeum minium.* — Si vis facere rubeum minium, vel etiam album, qui cerusa dicitur, accipe laminas plumbeas, et mitte in ollam novam, et sic imple illam ollam fortissimo aceto, et cooperi, et mitte in aliquo calido loco, et sic uno mense dimitte; et tunc aperies ollam, et quod inveneris in circuitu laminarum plumbearum

Platz und lasse ihn so einen Monat. Oeffne dann den Topf und bringe das, was du rings an den Bleiplatten findest, in ein anderes Gefäss, setze es ans Feuer und rühre die Farbe in einemfort, bis sie weiss wie Schnee wird; entferne es nun vom Feuer, nimm, wie viel dir beliebt von der Farbe; und man heisst sie cerusa. Den Rest stelle wieder ans Feuer und setze das Umrühren fort, bis eine miniumrothe Färbung zum Vorschein kommt. Jch ermahne dich deshalb zu rühren, weil sie, falls du nicht rührtest, wieder zu Bleiweiss würde. Dann nimm sie vom Feuer und lasse das Gefäss erkalten.

XXXVII. *Wie Grünerde bereitet wird.* — Nimm Malven, gib ihnen eine Tempera mit Essig oder bestem Wein und mache die Tempera des Grüns mit diesem Saft, es wird eine gute Farbe für Wandmalerei sein.

XXXVIII. *Wie man eine grüne Farbe mit Salz bereitet.* — Ich habe oftmals von einer grünen Farbe gesprochen und wie man sie herzustellen pflegt; jetzt aber will ich mittheilen, auf welche Weise ich selber sie bereite. Ich nehme ein Stück Eichenholz von beliebiger Breite und Länge, und höhle dasselbe wie einen Schrein aus; dann nehme ich Kupfer, schneide es in Streifen, so lang als ich sie will, d. h. nämlich von der Länge, dass sie die Breite des ausgehöhlten Holzes damit füllen. Hierauf nehme ich eine Schale mit Salz, drücke es tüchtig zusammen, gebe es eine Nacht ans Feuer, häufe Kohlen darüber und mahle es Tags darauf fleissig auf dem Steine, welcher trocken ist. Dann nehme ich dünne Ruthen, stecke sie in jenem Holze ein, doch so, dass zwei Drittel des Raumes unter den Rüthchen, ein Drittel darüber sei, dann bestreiche ich die Kupferstreifen beiderseits mit Honig und streue allerorts über denselben Salz, klopfe die Streifen an einer Schale ab, damit nichts verloren gehe, und lege sie über diese Ruthen. Nun verschliesse ich das hohle Holz mit einem anderen, das darauf passt, und streiche ringsum Thon, der mit Eselsmist gut gemengt wurde. Ehe ich das hohle Holz aber bedecke, fülle ich warmen Essig oder warmen Urin hinein, so dass es ein Drittel voll wird und schliesse sogleich. Des weiteren verfahre ich, wie oben von dieser Farbe geschrieben steht.

mitte in aliam ollam, et pone super ignem, et semper movebis ipsum colorem, donec efficiatur albus sicut nix, et tunc tolles ab igne, et sumes de ipso colore quantum vis, et iste color vocatur cerusa; reliquam partem pone super ignem, et semper movebis donec efficiatur rubeum minium. Propterea moneo ut moveas, quod si non moveris, semper iterum vertetur in album plumbum, et sic tolle ab igne, et ipsam ollam dimitte refrigerari.

XXXVII. *Quomodo distemperatur viride terrenum.* — Accipe malvam, et distempera cum aceto, vel optimo vino, et de isto jussu terrenum viridem distempera, et erit boni coloris in muro.

XXXVIII. *Quomodo efficitur viridis color cum sale.* — Sæpe tractavi de viridi colore, quali modo efficiatur. Nunc vero quomodo id ipsum facio narrabo. Lignum quercinum sumo quantæ latitudinis et longitudinis voluero, et illud in modum scrinii cavo; deinde cuprum accipio, et facio illud attenuari in laminas tam longas quantum mihi placet, scilicet ut longitudo ejus operiat latitudinem concavi ligni. Posthoc accipio scutellam plenam salis, et, comprimens eum fortiter, mitto in ignem per noctem, et cooperio carbonibus, et in crastinum super lapidem molo diligentissime siccum. Postea accipio surculas graciles, colloco eas in prædictum lignum, tamen ita ut duæ partes ligni cavi sint interius, et tertia superius, sicque liniens laminas cupreas utraque parte melle, et desuper mel sal aspergens per totum, moxque excutio laminas in scutellam, ne pereat, sicque super surculas illas laminas pono. Tunc lignum concavum altero ligno adhuc aptato cooperio, et in circuitu totum argilla bene fimo asini mixto linio. Antequam autem lignum illud concavum cooperuerim, ponam intus vel acetum calidum, vel urinam calidam, ita ut tertia pars impleatur, et mox cooperio; tunc deinceps facio quod de hoc colore suprascriptum est.

XXXIX. *Die Art, Grün aus Kupfer oder Erz zu bereiten.* — Fülle ein Becken mit weissem Weinessig und wirf darein, was du an Kupfer zur Hand hast, und lasse es so ein bis zwei oder drei Monate stehen. Du wirst dann ein sehr gutes Grün vorfinden.

XL. *Wie Auripigment zum Gebrauche hergerichtet wird.* — Zerbröckle das Auripigment in einem Lederfleck, mahle es dann auf dem Marmorsteine mit Wasser, gib etwas gebrannte Knochen hinzu und lasse es trocken werden. Um es dann auf Holz oder an der Wand anzuwenden, gib ihm eine Eitempera, für Papier aber behandle es wie Bleiweiss. Ist es nicht gut, so mische Ocker hinzu, dann taugt es.

XLI. *Wie man Gold aufsetzt.* — Nimm Ocker und mische ihn mit Wasser, dann lasse ihn trocknen. Indessen mache einen Leim von Kalbs-Pergament. Nimm die Kläre vom Ei. Dann vermische Leim und Kläre und mahle den gut ausgetrockneten Ocker tüchtig auf dem Marmor und setze, wo du willst, auf Pergament den Ocker gleich wie er gemahlen ist, auf, indem du mit dem Pinsel auf dem Pergament vorzeichnest und dann allsogleich dorthin das Gold legst. Und lasse es ohne mit dem Glättstein zu drücken, trocken werden. Ist es dann trocken, so mache es mit Zahne glänzend. Wisse, dass ich dieses durch viele Erfahrung gelernt habe, oftmals erprobte, und dass du das Gesagte mit gutem Glauben für wahr halten kannst.

XLII. *Wie man das Gold auf Pergament anbringt.* — Nimm Gyps und Apulisch Weiss und Carmin, d. h. Zinnober, ein Drittel vom Gyps, vom Weiss und Carmin zwei gleiche Theile, vermische sie und mahle sie auf dem Marmor. Gib dazu ein wenig Leim, der aber dünn sein muss; mit dieser Tempera kannst du Gold aufsetzen, wo dir beliebt und demselben lange Dauer verleihen.

XLIII. *Wie mit Gold geschrieben wird.* — Nimm dir ein gläsernes Gefäss und fülle es mit deinem Urin; derselbe möge stehen, bis er klar wurde. Dann nimm die Kläre eines Eies,

XXXIX. *Modus faciendi viridem cupri vel æris.* — Imple pelvim de aceto albo vini, et quicquid cupri poteris habere, projice intus, et sic stare permittes per spatium unius mensis vel duorum vel trium, et postea optimum viridem procreatum invenies.

XL. *Quomodo auripigmentum præparatur ad operandum.* — Auripigmentum confringe in corio, postea tere cum aqua super marmorem, addens ei parum ossis combusti, et ibidem siccare permitte. Postea distempera cum ovo ad ponendum in ligno vel in muro, sed in carta pone sicut cerosium. Si non est bonum, misce ocrum; postea valet.

XLI. *Quomodo ponitur aurum.*[1] — Accipe ocrum, et distempera cum aqua, sicque dimittes siccare. Interim de pergameno[2] vitulino colam facies. Postea glaream de ovo facies. Tunc colam et glaream insimul misces, et ocrum jam[3] bene siccatum[4] fortiter super marmorem teres, et ubi volueris ponere aurum in pergameno, statim ut molitum fuerit ocrum, super pergamenum cum[5] pincello trahes, sicque aurum desuper illico pones, dimittesque siccare[6] ita sine impressione coti[7]. Postea, cum siccatum fuerit,[8] cum dente fortiter burnies[9]. Ecce ut sæpe experimento didici, multociens probavi, et tua certe fide verum dixi.

XLII. *Quomodo aurum in pergamenis ponitur*[10]. — Accipe gipsum, et album de Pullia[11] et carminium, i. e. cinobrium,[12] tertiam partem de gipso, et de albo, et[13] de carminio[14] duas partes equales, et misce simul, et tere super marmorem, adjungesque eis[15] modicum collæ, tenue tamen,[16] et de hac distemperatura poteris aurum ubicunque volueris ponere, et multum[17] diu servare.

XLIII. *Quomodo scribitur de auro.*[18] — Sume tibi vas vitreum, et urina tua illud imple; sicque, donec appareat clara, requiescat; postea accipe glaream ovi optime fractam,[19] et fac

---

[1]Sic P.; *De temperamento auri.* [2]*Percameno* passim S. [3]*Jam* omittit S. [4]*Teres* hic inserit et post omittit P. [5]*Percameno illo* S. [6]*Siccare* omittit P. [7]*Et* supplet S. [8]*Cum siccatum fuerit* omittit S. [9]Quæ sequuntur omittit S. [10]Sic P. *Item de distemperatura auri* S. [11]*Apuleya.* [12]*Carominium id est sinobium* S. [13]*Quod* P. [14]*Carominio* S.[15] *Cum iis* S. [16]*Tantum* P. [17]*Multum* omittit S. [18]De omittit. [19]*Factam* S.

die gut geschlagen sei, mache zwei Partien, mische sie mit dem Urin, rühre jedes gut und bringe es sammt dem aufgelösten (d. i. gemahlenen und dann gewaschenen) Golde in ein Hörnchen, und du kannst mit solchem Golde wie mit anderer Farbe schreiben.

XLIV. *Vom Auripetrum.* — Nach dem Meister R. Nimm aus Leinsamen bereitetes Oel und gib es in einen neuen Topf. Auch nimm gut getrocknete Rinde von Vesprum, die im Mörser wohl verrieben wurde, lasse sie eine Nacht lang im Oele liegen. Tags darauf siede es am Feuer. Sobald es dir genug zu sein scheint, doch nicht zu viel, so lasse es durch ein Linnen in ein anderes Gefäss durchgehen, dann koche es neuerdings mit Myrrhe und Aloe etwas am Feuer. Seihe es wiederum, bringe sogleich Firniss dazu und erwärme ihn über Kohlen. Hättest du aber keinen Firniss, so nimm glassa und verwende diese an der Stelle des Firnisses mit Aloe und Myrrhe und seihe abermals nach meinen Worten. Und wenn du Rinde von Vesprum nicht hättest, so nimm trockene Tinte oder trockene, vermahlene Rinde von Schwarzdorn und koche sie, wie ich gesagt habe, mit Myrrhe und Aloe; entferne sie dann vom Feuer und lasse sie dann nach dem Kaltwerden in einem Gefässe stehen, um sie auf beliebige Zeit aufzubewahren. Die Rinde aber nimm im März oder April, trockne sie im Mai und hebe sie auf, so lange du willst.

XLV. *Wie Gold auf Zinn aufgelegt wird.* — Nimm das Zinn und setze es auf eine zu diesem Zweck sehr sorgfältig mit Weiss (Gyps) bedeckte Tafel, die auch ausgetrocknet ist, breite es aus und polire es nach der Länge und Breite mit Fönnkraut und Wasser. Dann nimm ein tüchtiges, zu diesem Zweck gefertigtes Eisen und polire abermals mit Wasser. Wenn es stark und dauernd (?) glänzt, so lasse es trocken werden; dann lege es abermals auf die Tafel und glätte es mit Fönnkraut. Du kannst mit diesem Gold auch auf dem Holz oder auf der Mauer arbeiten und es aufsetzen, wo dir beliebt.

XLVI. *Wie Borax temperirt und aufbewahrt wird.* — Nimm Bohnenasche und seihe sie drei- bis viermal durch ein Linnen in einen Topf, dann lasse sie am Feuer bis zur Dichte der Tinte kochen. Dann nimm die Flüssigkeit, welche Borax

duas partes, miscesque cum urina, et movebis utrumque[1] insimul, et pone in cornu cum auro soluto (i. e. molito ut postea lavato[2]), itaque[3] poteris de tali[4] auro scribere sicut de alio colore.

XLIV. *De auropetro.* — Secundum magistrum R. Accipe oleum de lini semine factum, et pone in ollam novam. Accipies que corticem de vespro optime siccatam, et in mortario bene tritam, et in oleo eam unam noctem jacere permittes. In crastino ad ignem bullies; quando satis tibi visum fuerit, tamen non multum, protinus per medium pannum in aliam ollam transire facies, deinde iterum ad ignem cum mirra et aloe parumper bullies. Iterum colabis, statimque vernix (sic) cum eis pones, et super carbones calefacies. Si autem vernix (sic) non habueris, accipies glassam, et pones cum aloe et mirra pro vernix, et, ut dixi, iterum colabis. Si autem corticem de vespro non habueris, accipe incaustum siccum, vel etiam corticem de nigra spina siccatam et tritam, et, sicut supra scripsi, cum mirra et aloe bullies, post hoc retrahes ab igne, et, cum frigidum fuerit, ad servandum in vase, quanto tempore volueris, repone. Cortices autem in Martio vel in Aprili accipies, et in Majo siccabis, et servabis quamdiu volueris.

XLV. *Quomodo ponitur aurum super stagnum.* — Accipe stagnum, et pone super tabulam ad hoc optime dealbatam, et bene siccatam, extende, et cum silica et aqua in longitudinem et latitudinem poli; deinde sume ferrum totum aceratum, ad hoc opus factum, et iterum cum aqua poli. Cum multum et stans fuerit, sic siccare dimittes; postea accipies iterum, et super tabulam pones, et cum silice burnies eum. Poterisque de hoc auro in ligno vel in muro operari, et ubi volueris ponere.

XLVI. *Quomodo distemperatur bures et servatur.* — Accipe cinerem fabarum, et cola per pannum in ollam tribus vicibus aut quatuor, postea ad ignem bullire facies donec spissum sit quasi incaustum; deinde accipias illum liquorem qui vocatur bures, et teres in vase vel cipho quasi cuminum vel piper; tunc misces cum laxiva suprascripta, iterumque bullire facies, semperque movebis. Postea tolle ab igne, et in plumbeo vase pone, et poteris servare quamdiu volueris.

---

[1] *Utrumque* omittit S. [2] Ex P. Omittit S. [3] *Et* S. [4] *Tali* omittit S.

heisst, und mahle sie in einem Gefäss oder Becher mit Kümmel oder Pfeffer. Mische sie dann mit der obigen Flüssigkeit, lasse es wieder sieden und rühre es dabei beständig. Hebe es vom Feuer, fülle es in ein Bleigefäss und du kannst es bewahren so lange du willst.

XLVII. *Dasselbe auf andere Weise.* — Item nimm dieselbe Flüssigkeit, wie du sie erst gemacht hast, und mische dazu ein wenig von dem Borax, den du vorher in der Muschel wohlgemahlen hast, dann nimm gepulvertes Kupfer im Gewichte von 12 Denarien, mahle es tüchtig, wie Pfeffer in der Muschel, mische es mit dem flüssigen Borax, dann mache es am Feuer sieden. Lasse es auskühlen, gib es in ein Kupfergefäss und hebe es auf, so lange es dauert.

XLVIII. *Auf welche Weise du Niello machst.* — Wenn du Niello machen willst, so nimm Quecksilber, Kupfer und Blei, in gleichem Masse, gib es in eine Muschel, dass es zusammen koche. Nimm dann Schwefel im Gewicht von sechs Denarien, damit mische es und rühre es. Entferne es dann vom Feuer, lasse es auskühlen, gib es in ein Gefäss. Dann nimm mit Wein temperirtes Atramentum, zeichne mit dem Atrament, was du willst, am Silber, setze sogleich das Pulver aus dem Quecksilber, Kupfer und Blei darauf und es wird, sobald es geschmolzen ist, schönes Niello sein.

XLIX. *Wie man auf dem Glase malt.* — Es ist zu berichten, wie du auf Glas malen musst. Nimm ein grossinum Saphir und dann Erzschaum, welcher vom heissen Eisen am Schmiedeambos geschlagen wird; nimm davon ein Dritttheil mit dem grossinum und Bleiglas, Judeum nämlich, vermische es, reibe es gut auf dem Marmor; so kannst du damit malen.

L. *Von verschiedenen Gattungen der Haupt- und Zwischenfarben, von ihren Namen und der mannigfachen Nutzbarkeit ihrer Mischungen, von den Orten, an denen man sie findet, wo sie entstehen oder vorhanden sind und der Erkennung ihrer Tauglichkeit.* — Die einen Farben sind weiss, andere schwarz, andere Zwischenfarben. Das Weiss hat etliche Gattungen, Bleiweiss, Kalk, Alaun. Schwarz aber ist dunkles Schwarz (fuscus) oder jenes, das aus Zweigen gewonnen wird. Die mittleren sind roth, grün, safranfarb (gelb), purpurn, prasinus, azur und

XLVII. *Item de eodem aliter.* — Item accipe eandem laxivam cum nuper fuerit facta, es misces cum ea parum de bures bene in conca prius maceratum; deinde accipies pulverem de cupro factam pensantem xii^{cim} denarios, et macerabis fortiter in conca velut piper, et cum lexiva bures misces, et ad ignem bullire facies. Postea sine refrigerari et in vase cupreo mitte, et serva qnantum duraverit.

XLVIII. *Quali modo nigellum facies.* — Quando volueris nigellum facere, accipe de argento vivo, et de cupro, et plùmbo, equali mensura, et mitte in conca, ut simul coquantur. Tunc accipe sulphuris pondus vj denariorum, et cum eis misces, et movebis. Postea retrahe ab igne, et sine refrigerari, in vase pone; deinde accipe atramentum cum vino distemperatum, et facies quod volueris super argentum de atramento, statimque pulverem de argento vivo et cupro et plumbo superpones, donec fundatur, fietque pulcrum nigellum.

XLIX. *Quomodo pingitur in vitro.* — Dicendum quomodo pingere debes in vitro. Accipe grossinum de saphiro, et palleam, quæ excutitur de calido ferro super incudem fabri, cum grossino tertiam partem pones, et plubeum vitrum, Judeum scilicet, misces, et super marmorem fortiter teres, sicque pingere potes.

L. *De diversis colorum principalium et intermediorum speciebus et nominibus et de utilitate mixtionis eorum ad invicem, et de locis in quibus invenientur, et nascuntur, vel sunt, et de cognitione perfectionis eorum.* — Colorum alii sunt albi, alii nigri, alii sunt medii. Et albi quidem species, cerusa, calx, alumen. Nigri vero, fuscus, et qui ex sarmentis componitur. Medii, rubeus, viridis, croceus, purpureus, prasinus, azur, et incicus; quorum expressio per se cujuslibet pulcra

incicus; die Wirkung einer jeglichen von diesen ist an und für sich bereits schön, bisweilen gewinnen sie jedoch durch Vermischung eine höhere Schönheit, weil eine der andern vermöge ihrer Verschiedenheit einen neuen Reiz verleiht. Daher ist ihre Wirkung in der Zusammensetzung eine ganz veränderte; sowie in der Arzneikunst die Ingredienzien durch Vermischung sich beeinflussen, so müssen Farben, von verschiedener Beschaffenheit gemengt werden, auf dass sie theils aus der Natur der fremden, theils aus ihrer eigenen ihren neuen Charakter empfangen, und damit derselbe dann so viel und so lieblich als möglich all' die Besonderheiten in sich vereinigt wiedergebe. Bei solchen Mischungen und in der Art, wie sie eine nach der andern im Gemälde aufgesetzt werden, muss die grösste Feinheit beobachtet werden; daher soll nach Weiss Schwarz oder Roth als Mittelfarbe folgen, denn safrangelb ist in der Mischung die zweite Zwischenfarbe, da allzu dichte oder allzu dünne Farbe schnell Mängel zeigt.

Rothe Farben kommen an vielen Orten vor, am besten am Pontus und in Spanien. Paratonium findet sich an dem Orte, von dem es den Namen hat. Dasselbe gilt vom Melinum, einer Metallart, die auf den Cycladen gegraben wird, woher ihr Name. Grüne Kreide gibt es an vielen Orten, die trefflichste aber in Creta Cirina, welche Griechisch Theodote heisst, in diesem Lande ist sie zuerst gefunden worden. Arzicon, d. i. Auripigment, kommt am Pontus vor. Sandaraca erscheint an mehreren Orten, das vorzüglichste aber am Pontus und jenseits des Flusses Ysparis. Die Gattungen des Azur, zuerst im Boden von Ephesus gefunden, werden dann in Spanien erwähnt. Ihre Natur hat diese Eigenschaften.

LI. *Von der Prüfung des Azur.* — Die Prüfung des Azur muss auf diese Weise in Acht genommen werden. Er muss auf eiserne Platten gelegt und über Feuer gesetzt werden, bis die Streifen roth geworden sind. Dann nehme man sie heraus, dass sie auskühlen. Hat es dann den Ton nicht geändert, so ist es sehr gut, änderte es ihn aber, so ist es mangelhaft.

Glades oder Glaciens, wenn sie zuerst aus den Bergwerken geschürft werden, geben durch Pressen Tropfen von

est, sed interdum sic invicem permixti pulcriores fiunt, quia sua varietate graciam alter alteri præstant: Dein compositi aliud monstrant, nam ut in medicinæ confectionibus species ibi permixtæ invicem conferunt, sic colores, non ejusdem qualitatis, ut partem ex alterius natura, partem ex sua trahant, et quam plurimas eorum varietates pulcras et delectabiles reddant, simul commiscentur. In qua commixtione, et in eo modo quo in pictura alter alteri post se ponuntur, summa est subtilitas; siquidem post album, niger, aut rubeus medius, convenit; quoniam crocus, in temperatione, mediocritas secunda est, quia color nimium spissus, et nimium tenuis, cito deficit.

Rubi itaque multis locis generatur, sed optimi Ponto, et in Hispania, nascuntur. Paratonium ex ipso loco unde foditur habet nomen. Eadem racione et melinus quidem, metalli species, per insulas Cycladis, inde dicitur. Creta viridis pluribus locis nascitur, sed optima in Creta Cirina, quæ Græce dicitur Theodote quædam, in cujus solo primum est inventa. Arzicon, id est, auripigmentum, in Ponto nascitur. Sandaraca pluribus locis generatur, sed optima in Ponto et juxta flumen Ysparim. Azurii autem natura, primum Ephesiorum solo reperta, memoratur deinceps in Hispania, cujus natura has invenciones habet.

LI. *De probatione azurii.* — Verum probacio azurii sic erit observanda. In lamina ferrea mittatur, et super ignem ponatur, tamdiu donec lamina rubescat. Tunc retrahatur ut rifrigescat. Si colorem non mutaverit, optimum erit; si autem mutaverit, viciatum erit.

Glades itaque, vel glaciens, cum ex metallis primum exiduntur, argenti vivi guttas exprimunt, quas artifices ad plures usus colligunt. Neque enim argentum, neque æs, sine his

Quecksilber von sich, welche die Künstler zu verschiedenen Zwecken sammeln. Denn weder Silber, noch Erz kann ohne dieses vergoldet werden. Sind nämlich die Tropfen Quecksilber in Eins zusammengegossen, so dass sie dem Mass von vier Sextarien entsprechen, so haben sie ein Gewicht von hundert Pfund. Wenn du auf diese Flüssigkeit einen centnerschweren Stein legst, wird sie ihn ertragen. Wenn aber ein Skrupel (bei andern Flüssigkeiten), so sinkt es unter. Daraus ersiehst du, dass es nicht am Gewicht, sondern an der Verschiedenheit im Wesen liege. Wenn nun der Goldschmied den Goldstaub aus dem Aurifris eines Gewandes durch Ausbrennen in ein unglasirtes Thongefäss gewinnen will, so wasche er es, dann drücke er es, mit dem Quecksilber gemengt, durch ein Tuch oder Linnen, damit das flüssige Quecksilber herauskomme, das Gold aber innen bleibe.

LII. *Von der Mischung der Farben; welche diese Farben sind, namentlich diejenigen färbenden, welche wegen der Mangelhaftigkeit anderer gebraucht werden.* — Es ist offenbar, dass die Farben durch Mischung durchweg verdorben werden. Bei der Tempera von Folium wird aus hartem Stein gewonnener Kalk gebraucht, damit es nicht bei schwächerer Durchdringung verbleiche. Wenn daher das Folicium mit Wasser bereitet und dann mit einer schädlichen Menge Eiweiss, d. i. Kläre, gemengt wurde, so mag es (nicht) sehr schön und vortheilhaft gebraucht werden. Drachenblut oder Sandis, d. i. Garancia; der reine Saft von diesen kann mit rother Kreide oder mit grüner oder gelber Kreide, die übrigen immer nach ihrer Beschaffenheit gemischt werden. Crisicula kommt von Macedonien, wo es in Erzgruben geschürft wird. Indicum hat seinen Namen von seiner Heimat.

LIII. *Wie Atramentum in mehrfacher Art gemacht wird.* — Die Bereitung von Atrament ist so zu beachten. Dasselbe scheint nicht bloss zum Gebrauch der Malerei nöthig, sondern auch für die täglichen Schreibereien. In einem gekrümmten Gehäuse soll ein Gefäss sein, der Ofen wird so errichtet, dass die Nasenlöcher, d. i. die Zuglöcher, durch welche der Rauch eintreten kann, in dem Gefässe sich befinden. In diesem Ofen sollen Ziegel ausgebreitet werden; auf die Ziegel, welche glühen, lege man Harz, so dass aller Qualm und Russ durch die

inaurari possunt. Nam confusae in unum guttæ argenti vivi, ita ut quatuor sextariorum mensuram habeant, centum libræ pondus efficiunt. Supra cujus liquorem centenarium saxi pondus si posueris, sustinebit; scrupulum si posueris, descendit. Unde intelliges non ponderis esse, sed naturæ distinctionem. Itaque si aurifex pannis tostilibus adustis ex friso in rudi vase fictili solidari pulverem voluerit, lava, postea mixtum argento vivo, vel in panno, vel in linthiolo, cumprimis, ut liquor argenti vivi expressus emanet, et aurum extrinsecus remaneat.

LII. *De colorum commixtione, et quales ipsi colores sunt, præcipue infectivi, quibus uttur propter aliorum colorum inopiam.* — Colores autem omnes commixtione corrumpi manifestum est. Siquidem in temperamento folii utilitur calx ex duro saxa facta, ne minus pressus pereat. Quippe aqua distemperato folicio, cum perniciosa quantitate albuginis, id est, glarea ovi, pulcherrime et utiliter miscetur. Sanguis drachonis aut sandis, id est, garancia; ejus autem purus succus, aut creta rubea, viridi quoque, et croceo, alii suæ qualitatis permiscentur. Crisicula a Macedonia venit, foditur autem ex metallis æraris. Indicum ab ipsis ostenditur ubi nascitur.

LIII. *Quomodo fit atramentum diversarum specierum.* — Atramenti vero compositio sic erit observanda, quæ non solum ad usum picturae neccessaria videtur, ted etiam at quotidianas scripturas. Vasculus curva camera servatur: fornacula sic componatur, ut nares, id est, suspiracula, habeantur in vasculo, quibus fumus possit intrare. Tegulæ in eadem fornace intendantur. Super tegulas ardentes resina mittatur, ut omnem fumum et fuliginem per nares in vasculum exprimat. Postea uliginem diligenter conteres, et atramentum facies nitidum, pictorum

Oeffnungen in das Gefäss gedrängt werde. Vermahle sodann sorgsam den Russ und du wirst ein glänzendes Atramentum haben; mische aber Malerleim dazu. Zur Beschleunigung des Vorgangs dienen auch weiche Holzkohlen und solche von Pfirsichkernen mit Leim verrieben. Nicht minder ahmen gebrannte Zweige die Eigenschaft des Atramentum nach. Wenn aber Zweige, welche von sehr schwarzer Färbung sind, mit sehr gutem Wein übergossen werden, nachdem sie verbrannt sind, ferner, indem Leim dazu kommt, so werden sie den Schimmer des Tageslichtes nachgeamt zeigen.

LIV. *Wie man Purpurfarbe aus verschiedenen Stoffen in verschiedener Weise macht.* — In Wahrheit scheinen zu den Werken der Malerei jene Klumpen oder Kiesel erforderlich, jene nämlich, die Feuer von sich sprühen, wenn man sie am Feuer heiss gemacht hat; dann löscht man sie durch Uebergiessen von sehr scharfem Essig und sie werden eine Purpurfarbe geben. Gebranntes Kupfer wird Bleiweiss. Der Oster aber, dessen Blut zu einer Purpurfarbe temperirt wird, kommt an mehreren Orten vor, vorzüglich auf der Insel Cypern. Wenn sie geschnitten und geschlagen sind, geben sie purpurfarbene Tropfen von sich, diese sammelt man und bereitet daraus Purpurfarbe. Oster wird es aber genannt, weil es aus einer Flüssigkeit herkommt, die wegen ihres Salzgehaltes schnell verdichtet.

LV. *Von Färbungen (Lacken), und wie sie gemacht werden aus verschiedenen Stoffen auf verschiedene Weise.* — Auch macht man Purpurfarben durch Kochen einer rothen Wurzel. Auf ähnliche Weise werden andere Farben mit Kräutern gemacht. Wenn daher die Maler das Silvaticum (sil atticum) nachahmen wollen, so wird das Veilchen getrocknet, mit Wasser in einem Gefässe ans Feuer gestellt, dass es koche. Das Gekochte pressen sie durch ein Linnen, mahlen es mit Kreide im Mörser und machen so eine Silasacetfarbe (sic). Auf gleiche Art machen sie ein prächtiges Purpur, indem sie Vaccinium mit Milch mischen; sowie das Kraut, welches Litea heisst, einen blauen Saft liefert, und sie benützen es zu einem sehr starken Grün. Diese nennt man Färbungen, weil sie gebraucht werden, wenn die einfache Farbe nicht genügt. Desgleichen verstärken

autem gluten misceas ipsi. Ad accelerationem etiam operis, carbones molles ligni, et ossium persicorum, cum glutino contriti, valent. Nec minus sarmenta exusta atramenti qualitatem imitabunt, sed sarmenta quæ nigrioris coloris sunt, si in optimo vino perfundantur, postea exusta fuerint, addito glutino, imitari etiam diei suavitatem monstrabunt.

LIV. *Quomodo fit purpurinus color ex diversis diversimode.* — Utique plurimum necessaria in operibus picturæ videntur glebæ vel silices, id est, lapides ignem emittentes, cum in igne cocuntur, tunc, aceto acerrimo perfuso, extinguuntur, et reddent purpureum colorem. Cuprum adustum fit cerusa. Oster autem, cujus sanguinem qui pro colore purpuræ temperatur, pluribus locis nascitur, sed optimum in insula Cipri, cum solis cursum habentur. Concutae itaque, cum circumcisæ fuerint, lacrimas in purpurem colorem emittunt, quibus collectis, purpureus color temperatur. Hoc autem oster est appellatum, quod ex humore licetur, qui cito ex salsugine inhærescit.

LV. *De coloribus infectivis, et quomodo fiunt ex diversis diversimode.* — Fiunt etiam purpurei colores, infecta cocta rubea radice. Similiter ex floribus alii colores inficiuntur. Itaque pictores, cum voluerint silvaticum imitari, viola arida in aqua cum vasa ad ignem ponatur, ut ferveat, et dedoctam in linteolo exprimunt, et in mortario cum creta terunt, et faciunt silasacetum colorem. Eadem ratione, vaccinium cum lacte temperantes, purpureum faciunt eleganter, uti herba quæ litea appellatur, succum efficit cæruleum, et utuntur viridissimo colore. Hæc infectiva appellantur, quibus utitur propter inopiam colorum simplicium. Simili modo cum in formosam seu angulariam vitro miscentes, inficiunt ex ea colores.

sie Farben mit der Mischung von Formosa oder Angularia mit Glas.

LVI. *Von den Farben, welche für Malen und Illuminiren gemischt werden sollen, und über die Manier, wie mit ihnen das Werk gefüllt wird und wie eine Farbe in die andere aufgesetzt und schattirt wird.* — Mische Azur mit Bleiweiss; schattire mit Indicum, höhe auf Bleiweiss. Reines Vermiculum schattire mit Braun oder Drachenblut, höhe auf mit Auripigment oder Minium. Item mische Vermiculum mit Bleiweiss und mache die Farbe, welche Rosa heisst, schattire mit Vermiculum, höhe auf mit (rosigem Weiss oder) Bleiweiss. Item mache die Farbe, welche aus Drachenblut und Auripigment besteht, schattire mit Braun, höhe auf mit Auripigment. Carmin schattire mit Braun, mache es wellig mit Miniumroth. Folium schattire mit Braun, höhe auf mit Biseto folii. Item mische Folium mit Weiss; schattire mit Folium, höhe auf mit Bleiweiss. Ocker schattire mit Vermiculum, höhe auf mit weissem (gelbem) Ocker. Item schattire den Ocker mit Grün, höhe auf mit Weiss. Schattire Weiss mit reinem Minium, mache es zugleich mit Azur wellig. Braun schattire mit Schwarz, höhe auf mit Azur oder Minium. Item mische Braun mit Weiss und es wird ein schönes Rosa, schattire mit Braun, höhe auf mit Weiss oder Bisetum folii. Item mische Braun mit Minium, schattire mit Schwarz, höhe auf mit rothem Minium. Mische Auripigment mit Azur oder Indicum oder Ocker mit Indicum oder Grün und es wird ein gutes Vergaut sein; dann mache es mit Braun oder Schwarz wellig, höhe auf mit Auripigment oder Bisetum. Grün schattire mit Schwarz, höhe es mit Bisetum. Mische Grün mit Weiss, schattire mit Grün, höhe mit Weiss, schattire Braun mit Schwarz, höhe auf mit Vergaut oder mit Minium, welches mit Braun gemengt ist. Indicum schattire mit Schwarz, höhe auf mit Azur oder Vergaut oder Biseth. Auripigment schattire mit Vermiculum, höhe auf mit weissem Auripigment. Carmin macht man mit Weiss und Ocker.

LVII. *Von widerstreitenden Farben.* — Wenn du nun wissen willst, welche Farben untereinander sich widerstreiten, — diese sind es: Auripigment verträgt sich nicht mit Folium, nicht mit Grün, nicht mit Minium. Und auch Grün taugt nicht zu Folium, nämlich in den Mischungen der Stoffe dieser

LVI. *De miscendis inter se coloribus pingendo et illuminando, et de modis cum de ipsis implentur opera matatizantur et inciduntur alter ex altero.* — Azurium misces cum cerosio; incides de indico; matizabis de albo plumbo. Vermiculum purum incides de bruno, aut de sanguine draconis; matizabis de auripigmento aut de minio. Item, vermiculum misce cum albo plumbo, et facies colorem qui vocatur rosa; incide de vermiculo; matizabis de (alba[1] rosa, aut de) albo plumbo. Item, facies colorem de sanguine draconis et de auripigmento; incide de bruno; matizabis de auripigmento. Carminium incide de bruno; de rubeo minio undabis.[2] Folium incide de bruno; matiza de biseto folii.[3] Item, misce folium cum albo; incide de folio; matiza de albo plumbo.[4] Ocrum incide de vermiculo; matiza de albo ocro. Item, ocrum incide de viride; matiza de albo. Album minii purum incide, et undabis simul de azuro. Brunum incide de nigro; matiza de azurio vel minio. Item, misces brunum cum albo, fietque pulcra rosa; incide de bruno; matiza de albo, vel de biseto folii. Item, brunum misces cum minio; incides de nigro; matiza de rubeo minio. Misce auripigmentum cum azurio vel indico, aut ocrum cum indico, vel viride, et erit bonum vergaut; inde de bruno, aut de nigro, undabis; auripigmento aut de biseth matizabis. Viride incide de nigro, et matizabis de biseto. Misce viride cum albo; incide de viride; matiza de albo. Brunum incide de nigro; matiza de vergaut, aut de minio mixto cum bruno. Indicum incide de nigro; matiza de azurio, vel de vergaut, aut biseth. Auripigmentum incide de vermiculo; matiza de albo auripigmento. Carminium fit de albo et ocro.

LVII. *De coloribus sibi contrariis.* — Modo si vis scire qui sunt colores qui sibi invicem alter alteri sunt contrarii, hi sunt. Auripigmentum non concordat cum folio, nec cum viride, nec cum minio. Nec viride concordat cum folio, scilicet in mixturis materiarum ipsorum colorum, et operationibus mixtis eorum, quæ discordantiæ non sunt in qualitatibus colorum, nec ex accidentibus colorativis eorum; quia nulli colores, nec colorum qualitates, sunt, simplices aut mixtae, quæ et qui,

---

[1] Ex P.; in alteris omittitur. [2] *Matizabis de rubeo minio.* C. [3] *De albo plumbo* C. [4] *Albo folio* P.

Farben und ihrer mischweisen Anwendung. Dieser Zwiespalt liegt nicht in den (optischen) Beschaffenheiten der Farben noch an ihren färbenden Elementen; denn gar keine Farben noch Farbenarten sind, weder einfache noch gemischte, die du nicht, soviel an den Farben liegt, mit beliebig welchen anderen in Mischung treten, nämlich zur Hervorbringung von anderen verschiedenartigen und schier zahllosen Gattungen sich verbinden lassen kannst, nach Gefallen: der genannte Zwiespalt kommt aber daher, dass die übrigen natürlichen Eigenschaften der Farben, die in den Stoffen liegen, gegenseitig so verschiedenartig sind, dass bei ihrer Vermischung, der eine Stoff wegen der grundverschiedenen Natur des andern den andern verändert oder dieser ihn, und es wird die Beschaffenheit und Schönheit der Farben, sowohl im einzelnen als gemischt, gleichwie ihre Substanz und das daraus bereitete Werk verdorben und zerstört. Mischungen dulden daher keine Mischung unter einander und es darf daher in der Malerkunst, abgesehen von den nöthigen Betrachtungen bezüglich der Verschiedenheiten der Farben und der Abweichungen, die sie und andere in dieser Kunst begegnende Dinge haben, auch nicht ausser Acht gelassen werden, dass die nöthigen und erforderlichen Betrachtungen gemacht werden, welche aus einem echten theoretischen und praktischen Wissen und aus der Kenntniss der Verhältnisse und natürlichen Unterschiede hervorgehen, so in den Substanzen und Flüssigkeiten dieser Farben vorhanden, ferner aus den Gegensätzen der Umstände, die in dieser Kunst zusammentreffen.

LVIII. *Welche Sorgfalt man um die Natur der Farben haben muss, von der Weise sie zu mischen, sowohl unter einander, als beim Schattiren, Aufhöhen, wenn sie einzeln in den Arbeiten unterschieden werden sollen, wie über dieses schon ein anderes Capitel ist vorausgeschickt worden.* — Wenn du recht erfahren willst, welche die Eigenschaften und Mischungen der Farben sind, welche durchsichtig, welche dicht sind, so widme dem Folgenden deine Aufmerksamkeit. Und merke, dass Azur du mit Schwarz schattiren wirst, aufhöhen aber mit Bleiweiss. Item, mische Azur mit Bleiweiss (schattire mit Azur, höhe auf) mit Bleiweiss. Schattire Vermiculum mit Braun, höhe

quantum ad colores, non conveniant quibuslibet aliis in mixturis, ad componendas, scilicet, alias diversas et quasi innumerabiles qualitatum varietates ad placitum habebis: sed dictæ discordantiæ intelliguntur et sunt, quantum ad ceteras naturales conditiones insistentes in materiis ipsorum colorum invicem taliter contrarias, quod, si simul miscentur, una materia, ex contrarietate quadam naturali alterius, vel alterat alteram, et altera alteram, et colorum ipsorum qualitas et pulcritudo, tam distincta quam mixta, necnon eorum materia, et opus ex ea factum, vastatur et deletur. Igitur mixtiones ad insimul invicem non tolerant; et sic non prætermittendum est, quin in arte pictoriæ, ultra debitas considerationes quantum ad colorum varietates, ac eorum et aliarum rerum in ipsa arte concurrrentium differentias, habeanturetiam debitæ et necessariæ considerationes, ex vera theorecali vel practicali scientia et cognitione conditionum et contrarietatum naturalium, insistentium materiis et liquoribus ipsorum colorum, et rerum contrarialibus in ipsa arte intervenientium.

LVIII. *De diligentia quæ haberi debet circa nåturas colorum, et de modis miscendi, eos inter se, et incidendi, et matizandi, cum in operibus distinguuntur, ut etiam aliud capitum de hoc antepositum est.* — Si vis bene scire naturas colorum et mixtiones eorum, ut hi sunt clari et spissi, diligenter autem intentum appone. Et nota quod lazurium incides de nigro; matizabis autem de albo plumbo. Item, misces lazurium cum albo plumbo (incides[1] de azur, matizabis) de albo plumbo. Vermiculum incides de bruno; matizabis auripigmento. Item, miscebis vermiculum cum albo plumbo, et facies colorem qui vocatur rosa; incides de vermiculo; matizabis de albo plumbo. Auripigmentum incides de vermiculo; et illi matizatura non est, quia stercorat omnes alios colores. Tum si vis facere gladium viridem, auripigmentum misce cum indico; incides cum nigro; matizabis auripigmento. Sanguinem draconis incides de nigro; matizabis de albo plumbo. Item, misces sanguinem draconis cum auripigmento; incides de sanguine draconis; matizabis de albo plumbo. Item, misces sanguinem draconis cum auripig-

[1] Ex T.; *et indices* P.

auf mit Auripigment. Item mische Vermiculum mit Bleiweiss und bereite die Farbe, welche Rosa heisst, schattire mit Vermiculum, höhe auf mit Bleiweiss. Auripigment schattire mit Vermiculum, jenem geziemt nichts aufzusetzen, weil es alle andern Farben verdirbt. Wenn du Schwertelgrün machen willst, so mische Auripigment mit Indicum, schattire schwarz, höhe mit Auripigment. Schattire Drachenblut mit Schwarz, höhe auf mit Bleiweiss. Item mische Drachenblut mit Auripigment, schattire mit Drachenblut, höhe auf mit Bleiweiss. Item mische Drachenblut mit Auripigment, schattire mit Drachenblut, höhe auf mit Auripigment. Schattire Grün mit Schwarz, höhe auf mit Bleiweiss. Item mische Grün mit Bleiweiss, schattire mit Grün, höhe auf mit Bleiweiss. Schattire Granetum mit Grün, höhe auf mit Bleiweiss. Indicum schattire mit Azur, höhe auf mit Bleiweiss. Item mische Indicum mit Bleiweiss, schattire mit Indicum, höhe auf mit Bleiweiss. Schattire Carmin mit Schwarz, höhe auf mit Bleiweiss. Item mische Safrangelb mit Bleiweiss, schattire Gelb, höhe auf mit Bleiweiss. Mische Folium mit Bleiweiss, schattire mit Folium, höhe auf mit Bleiweiss. Wenn du eine dem Schwertelgrün ähnliche Farbe machen willst, so mische Azur mit Bleiweiss, schattire mit Azur, höhe auf mit Bleiweiss, und wenn es trocken ist, so decke mit durchsichtigem Safrangelb. Auripigment verträgt sich nicht mit Grün, auch nicht mit Folium, noch rothem Minium, noch weissem Minium, wie schon vorher gesagt worden ist.

mento; incides de sanguine draconis; de auripigmento matizabis. Viride incides de nigro; matizabis de albo plumbo. Item, miscebis viride cum albo plumbo; incides de viridi; matizabis de albo plumbo. Granetum incides de viridi; matizabis de albo plumbo. Indicum incides de lazurio; matizabis de albo plumbo. Item, misce indicum cum albo plumbo; incides de indico, matizabis de albo plumbo. Carminium incides de nigro; matizabis de albo plumbo. Item, misces crocum cum albo plumbo; incides de croco; matizabis de albo plumbo. Folium incides de nigro; matizabis de albo plumbo. Misces folium cum albo plumbo; incides de folio; matizabis de albo plumbo. Si vis facere colorem similem gladio viridi, misce lazurium cum albo plumbo; incides de lazurio; matizabis de albo plumbo; et quando fuerit siccus operi de claro croco. Auripigmentum non concordat cum viridi, nec cum folio, nec cum rubeo minio, nec cum albo minio, ut antea jam dictum est.

ERLÄUTERUNGEN.

Während der Text und die Uebersetzung dieser Quelle über mittelalterliche Kunsttechnik ausgedruckt wurden, erhielt ich durch gütige Mittheilung des Herrn Prof. Dr. Alwin Schultz in Breslau die Kunde, dass eine bisher ungenannte Handschrift des Heraclius sich in der Bibliothek zu Valenciennes befände. (Pertz, Archiv. VIII. 436.) Dieselbe enthält nur die Verse. Leider konnte dieses aus dem 12. Jahrh. stammende Manuscript zur vorliegenden Ausgabe nicht mehr benützt werden.

Zu Einleitung pag. 18. Note. Noch deutlicher lässt sich dieses gemeinsame Thema erkennen in der 459. Nacht. Band XI. pag. 9 ff.

I. BUCH.

I. *(Prooemium.)* Ich glaube zur Rechtfertigung meiner Uebertragung der Schlusszeile Folgendes anführen zu müssen. Mrs. Merr. drückt sich also aus: He who, by his powerful virtue, holds the keys of the mind, divides the pious hearts of men among various arts, hat also das resecare wörtlich genommen, so dass der Sinn der Stelle wäre: der Kundige theilt den Gemüthern der Menschen verschiedenartige Beschäftigung und Neigung in den Künsten zu. Um das Vertheilen der einzelnen Kunstzweige unter die Lernenden handelt es sich aber vorerst nicht, wo soeben die Rede war, es möchte nur überhaupt die Kunst durch weise Männer wiederbelebt werden. Und diesem Wunsche entspricht dann eben nur, dass die Kunst in die Herzen mächtig eindringe, in des Volkes Fleisch und Blut gewandelt werde, das „Vertheilen“ gibt keinen Sinn, es ist in dieser Zeit des ersten allgemeinsten Bedürfnisses nicht Haupterforderniss und kann erst später nachfolgen. Meine Verdeutschung ist aber auch nach dem Gebrauche des Wortes richtig. Resecare heisst: Ins Tiefste einschneiden, eindringen, ad vivum reseco, sagt Cic. Lael. V. 18,

ich nehme die Sache aufs Ernstlichste. Hier also: er gräbt den Lernenden die Kunst, die Liebe zur Kunst, tief ein, er wandelt sie in ihr Fleisch und Blut, nach deutscher Redeweise.

II. *Excurs über die Verwendung frischer Pflanzensäfte in der mittelalterlichen Miniaturmalerei.* Wie der Verfasser es selber anzeigt, handelt dieser Absatz von der Bereitung der Miniaturmalerfarben. Nur diese werden zum grössten Theil mit Vegetabilien bereitet, während bei den übrigen Techniken, in der Secco- und Tafelmalerei die Pflanzenfarben selten, im Fresco nie Anwendung finden (Heracl. III. XXXVII. indess nennt ein Grün aus Malven), erst in neueren Praktiken pflegt man den Intonaco des Fresco aus Mischungen zu bereiten, welche ebenfalls vegetabilische Farben gestatten. Die Secreti des Fra Fortunato (18. Jh.) bedienen sich hiezu des Schneidergypses, heute nehmen einige Portlandcement und Gyps. Bei Heracl. aber haben wir es nur mit Büchermalerei zu thun. Im Buche sind diese unhaltbarsten Pigmente am meisten vor der Luft geschützt, daher ihre Anwendung. Ein kleiner Excurs über die hiezu gebrauchten Pflanzen wird nicht unnütz sein, da dieselben sich nirgends zusammengestellt finden, und ist ferner als Ergänzung des Textes gerechtfertigt, welcher selbst keine einzige dieser Blumenfarben bei Namen anführt. Unter hierhergehörigen verstehen wir aber nicht alle Pflanzenfarben überhaupt, denn der Text hat offenbar nur solche Farbbereitungen im Auge, die völlig einfach, bloss durch Ausquetschung des Saftes aus Blüthe und Blättern bewerkstelligt werden. Andere Pflanzenpigmente aber, welche durch Pressen der Beeren, der Rinde, Wurzeln und auf dem Wege der Destillirung oder Abkochung dieser Theile gewonnen werden, kommen uns nicht in Betracht, also z. B. die Krappröthe (von Rubia tinctoria), das Roth des Brasil oder sogenannten Rothholzes (von Caesalpina Sappan), jenes der Lakmusflechte (Rocella tinctoria), von Tournesol (dem Folium des Mittelalters), das Gelb des Bocksdorn, Blau des Waid, dann andere Farben von Galbanum, Geisblatt, Rhamnus Infectorius, Safran etc. etc. Macht doch unser Text selbst eine Ausnahme mit dem Epheu und widmet der Gewinnung des Lackes aus seinem Safte eine besondere Besprechung, weil der Vorgang doch schon ein wenig umständlicher ist. Wir

sprechen hier also nur von Miniaturmalerfarben, welche unmittelbar durch Ausquetschen aus den Blüthen oder Blättern der Feldkräuter gewonnen werden. Ich glaube nicht, dass man noch andere Pflanzen ausser den folgenden in den alten Vorschriften auffinden wird, diejenigen aber, welche heutzutage zu diesen und ähnlichen Zwecken dienen, sind u. a. verzeichnet in K. Gräbner, wahres eröffnetes Geheimniss der Zubereitung verschiedener Glasuren etc. Mit Angabe aller Pflanzen, aus welchen Farbstoffe gezogen werden können etc. Quedlinburg und Leipzig 1837, auch KWschul II. 205 ff.

a) Rothe Farbe. Für die Bereitung dieses Tones sind nur wenig Pflanzen verwendet gewesen. Nebst Johanniskraut (Hypericon quadrangulare) und Sonnenthau (Drosera rotundifolia) kenne ich nur drei, welche heute zu mannigfachen Färbungen dienen, ohne dass ich aber ihre Verwendung in der Büchermalerei der Alten nachweisen könnte. Es ist der Klatschmohn Papaver rhoeas), die Gichtrose (Paeonia officinalis) und der Safflor (Carthamus tinctorius); aus den Blättern des letzteren gewinnt man das Carthamin, einen rosenrothen Färbestoff. — Die rothen (Farbstoffe der Miniaturen waren dagegen Drachenblut, Lacke, Zinnober und Minium. (Cenn. 40, 41, 43, 44). Merr. CLXX bi, CLXXXVI, Eastl. I. 448 ff., Wattenbach p. 197 etc.)

b) Besseres vermögen wir über blaue Farbe anzugeben. Hieher gehört der Saft der Kornblume (Centaurea cyanus), fleur de bles, blue bottle, ciano delle biade, flore di Zaccaria, welche im Texte wohl stillschweigend verstanden ist, wo von Blumen, die in Saatfeldern aufspriessen, die Rede ist, und wenn 340 der Recepte des Le Begue, welches im Uebrigen eine treue Uebersetzung unserer Hexameter gibt, hinzusetzt: „et assemblez diverses fleurs de bles et dautres herbes“; die Kornblume wird auch in denselben Recepten 314 und C. de Massoul's Treatise on the Art of Painting, London 1797, p. 186 unter den Materien, welche ein Blau zu Miniaturen liefern, angeführt. — Eine unbekannte Pflanze, in der Tab. syn. 17 und 29 Scalda bassa gen., gibt in ihrem Saft, si pistetur et exprimatur, eine Farbe, die mit Gelb gemischt ein schönes Grün wird, also gleichfalls Blau. Ist der Name eine Verunstaltung des classischen Caltha? (S. sg. unter Wau.) — Nicht minder dunkel ist die Bedeutung eines anderen Namens. Tab. syn. 30 heisst es:

Luceæ herbæ succus coloris caerulei est, et alibi dicitur quod viridissimus est. Merr. (ib. n. 2) erklärt hiezu: Herba Luzza, either the erba lizza, the Tragopogon pratense, yellow goat's beard, o r the Erba lutea of Pliny, the Reseda luteola, dyer's weed, or weld und hält es demnach für Bocksbart oder gelbes Wau und an einem anderen Orte, pag. 708, n. 1, wird Erba lizza bloss Bocksbart genannt. Merr. hat aber in beiden Fällen übersehen, dass der Text der Tab. einen grünen oder blauen Farbestoff meint, während jene beiden Pflanzen einen gelben liefern. Im dritten Buch des Heracl., LV., ist wieder die Rede von der herba quae litea appellatur, deren Saft efficit caeruleum, und hieraus mache man durch Mischung mit Gelb ein starkes Grün. Es ist also sicher eine blaue Farbe gemeint und Merr. irrt abermals, wenn sie hier (p. 251, n. 5), und zwar wieder gegen ihre Ansicht auf p. 708, den Wau verstanden haben will. Die ganze Stelle ist zwar wörtlich aus Vitr. VII, 14 übersetzt, wo gelber Wau gemeint ist, weicht aber darin ab, dass litea (bei Vitr. lutea) hier ein Blau heisst (succum efficit caeruleum), während es dort das Blau zu Grün macht, also gelb ist. (S. sp. sub e.) Bei Vitr. ist es Wau; in III. LV aber, wenn die Variante nicht auf Irrthum beruht, wie gesagt, eine sonst nie vorkommende Pflanze, deren Saft blau färbt.

c) Zahlreich sind grüne, vegetablische Farben. Exper. 45 lehrt ein sehr schönes Grün zu bereiten, man nimmt dazu: herbam rutæ, vel petroxellii, recentem, et ex ipsa trahe siccum. Diesen Saft verreibt man mit Kupfergrün gemischt, und gibt Essig, der mit Safran gefärbt ist, hinzu, ad scribendum. Das Erstere ist die Raute, Ruta graveolens, arab. Sadeb, πήγανον, Dioscor. III. 47, span. arruda, Valerius M., II. 28; Plin. IV, 3, XIX, 8; XXIX, 8; Appulejus 89. Alch. 801 kennt ebenfalls die Bereitung eines Grün aus Grünspan und Pflanzensäften, wobei jener der Raute dem von der sogleich zu nennenden Iris vorzuziehen sei. Pad. 1, 69, 84. — Petersil, Petroselinum sativum, arab. Charfs, πετροσέλινον, Dioscor. III. 67, it. apio, span. perexil, ahd. eppich, engl. parsley; Theophr. II. 5, Colum. XII, 31. An keiner Stelle sonst findet sich etwas über die Verwendung dieser Gewächse zur Malerei; Ursache ist vielleicht der sowohl den Terebinthianeen als den Umbilliferen

eigene Oelgehalt, wesswegen auch Salbei, Kohl und Lauch zu grünen Farben genommen wird (Theoph. I. 39 ed. Escall.) In diesen Fällen liefern sie aber keine Färbung (daher oben die Beimischung mit Spangrün angeordnet wurde), und sollen der Farbe nur lackartigen Glanz verleihen. — Nachtschatten, Morella, Solatrum nigrum seu hortense, dessen übrige Namen in der N. zu Cenn. 18 gesammelt stehen, w. s., arab. Hameb, griech. στρύχνη. Theophr. IX, 2; Dioscor. IX, 69. Schon in der N. zu Cenn. wurde bemerkt, dass diese Morella und Croton tinctorium, Tournesol, d. i. ebenfalls eine Morella, zu unterscheiden seien. (Montpellier Ms.). Es könnte nun widersprechend scheinen, dass Cenn.'s Morella, nach deren Ton er sein Papier violett färbt, identisch sein soll mit der Heracl. II. XVII. gen. Morella, deren Blätter mit Kreide vermahlen eine grüne, zu jeder Malerei taugliche Farbe liefern. Es ist nämlich zu wissen, was dort übergangen wurde, dass Salatrum nigrum sowohl grüne, als violette und rothe Färbungen gibt. (Merr. CXC.) Vrgl. Theoph. III, 100; Tab. syn. 29. Le Begue 338, Bal. 91, Pad. 35. Croton tinctorium liefert die (dunkelviolette) Farbe von den Samen, das Solatrum von den Blättern. Dass aber nicht etwa das Papierfärbmittel Cenn.'s Croton war, geht aus der bei allen Autoren vorfindlichen Notiz hervor, dass dieses als Tüchleinfarbe gebraucht wurde. Noch eine dritte Pflanze, die Pastinakwurzel, wird Morelle genannt. Bock, Kräutterb. 1580, f. 157. b. — Das Märzveilchen, Viola odorata, ἴον μέλαν πόρφυρον, arab. Seneffige, it. viola mammola, liefert nach den Einen eine blaue, nach den Meisten aber eine grüne Farbe. Tab. syn. 29 lesen wir: herba viola dicta, cujus flor persus seu blavus est, facit colorem blavum, si ipse flos misceatur cretæ albæ et tritae. Die andere Aussage vertritt z. B. Traité de la peinture en mignature etc. à la Haye, 1708. p. 202. Hier heisst es, eine grosse Menge der Blätter gebe ein Grün, dunkler als das von der Iris; statt Kalkes kommen dazu zerquetschte grains d'Avignon und Alaun. Auch andere Pensées sind hiezu verwendbar. — Die wichtigste grüne Miniaturmaler-Farbe kommt von der Iris, Lilie, Schwertel, Siegwurz, Allermannsharnisch, Gladiolus communis, λείριον, Theophr. 6, 6, 9; arab. Aiesra, span. Lirio cardeno, franz. glaieul flammb. it.

gladiolo, engl. cornflag, sicil. spatulidda, Plin. XXI, 11. Das 39. (echte?) cap. des I. Buches des Theoph. gebraucht es als Ersatz für Spanisch- (Kupfer-) Grün, da dieses für Miniaturen nicht tauge. Des Alch. Ansicht wurde bereits mitgetheilt. (301.) Bol. 91 lehrt das aus dem Saft gewonnene Grün, Irisgreen, Liliengrün, verde giglio, verd d'Iris, als Tüchleinfarbe zu behandeln. (Vergl. Merr. CCXIX), Secreti di Don Alessio II. p. 37, b; Pad. 1, 65, 86, 112. Joh. Scheffer in seinem Buch: Graphice, id est de arte pingendi, Norimbg. 1669, p. 177, schreibt, nachdem er das Saftgrün abgehandelt hat: Longe praestantius, quod fit ex foliis gladioli contusis cum alumine, succoque expresso, et siccato in sole, liliengrün appellant, estque nostra aetate demum inventum (!), adeo non cognitum veteribus, qui ne prioris quidem generis tenuerunt rationem, quantum ex ipsorum monumentis novimus. Der gen. Traité de la peint. bringt mehrere Recepte, von denen aber nur 4 etwa (p. 199 ff.) der Einfachheit unseres Kunstbuches entsprechen. Das erste verlangt die stärkest blauen Blumen, flammes gen., von denen wieder nur das Sammtartige brauchbar ist. Man stampft es im Mörser, bereitet es mit Alaun und arabischem Gummi, passirt und trocknet es. Mehr oder minder einfach sind die folgenden daselbst. Watin, l'art du peintre, doreur, vernisseur etc., Paris 1773, berichtet p. 31: Le verd d'Iris est une espece de pate ou de fécule verte qu'on tire de la fleur bleue de l'iris; on ne s'en sert guere que pour la miniature.

d) Pavonazzofarbe, d. i. wohl ein Mittelton zwischen Orangeroth und Gelb (s. meine N. zu Cenn. 76; tab. syn. sagt: differt a croceo et citrino und Thyles. de col. libell. 1537, p. 316: velut viola flammea), lieferte Tausendschön, die Sammetblume auch Jüngling genannt, wegen des griechischen Namens Amaranthus (tricolor), ἀ-μάραντος, unverblühbar. It. Floramor, Fiorvelluto (Matthiolo, new Kräuterbuch üb. von G. Handsch, Prag, 1563, p. 450), Plin. XXI, 8. Als Tüchleinfarbe, also für Miniaturtechnik, sie zu bereiten lehrt das Recept Bol. 117, wo die Pflanze Gilosia heisst.

e) Wichtig endlich sind gelbe vegetabilische Säfte von frischen Pflanzen; und voran steht der Wau, gelbes Färbekraut, gäl Ferbeblumen, Heidenschmuck (Bock, l. c. f. 216, a), Reseda

luteala, bei Plin. XXXIII, 5, Lutea chrysocolla, franz. gaude, ital. und span. gualda, engl. weld. Bei Cenn. und Bol. 194 arzica genannt, worüber meine N. zu Cenn. 50. Ich vermuthe, dass die bei Thyles. p. 317 erwähnte flos calthae hiehergehört, indem bei den alten (s. Vergil, Plautus u. a.) caltha, welches heute die Dotterblume (caltha palustris) ist, eine Pflanze heisst, die wie unser Wau zum Färben von Stoffen (nebst Malerzwecken) diente, denn wie Bock l. c. sagt: Ein köstlich Farbkraut, Leinens vnnd Wüllens darmit gäl zu ferben, so nennt Plaut. Epid. II. 2, 47 ein gelbes Frauengewand calthula und andererseits erscheinen die Formen gualda, gaud, weld diesem caltha den Ursprung zu danken. Wau gehört auch zu den mancherlei Kräutern, welche ein giallosanto von grüngelbem Tone geben. (Pad. 1.) Alle giallosanto sind Lacke von gelben Pflanzensäften, Merr. CLXIV; p. 649, n. 7.) Wau-Lack gebrauchten namentlich spanische Künstler. Watin l. c. p. 28: On fait aussi des stils-de-grains (d. i. giallosanto, engl. pinks) comme ceux de Troyes, qu'on employe pour les parquets, avec, des infusions de gaude, qui est une plante qu'on cultive en terre grasse dans le Languedoc, la Normandie, la Picardie, et en plusieurs autres lieux: elle devient jaune en séchant. Du Cange citirt aus Perottus: lutea herba quae chrysocolla tingitur, d. h. Lutea, welches die Farbe von Chrysocolla hat, denn auch Vitr. VII, 14 bedient sich des einen statt des andern, um es mit Blau zu Grün verwandeln: qui non possunt chrysocolla propter caritatem uti, herba quae lutum appellatur caeruleum inficiunt, et utuntur viridissimo colore.

Eine andere Art von giallo santo lieferten die Blüthen des Bocksbart, τραγοπώγων, it. barba di becco, span. barba de cabron, aus der Familie der Cichoreen, Plin. XXVII, 13; Theophr. VII, 7; Diosc. II, 160; Ruellius II, 138. Recepte sind indess selten: Nuovo plico bei Merr. p. 708, n. 1, woselbst auch s. CLXIV und 649, n. 7.

Häufiger findet sich die Anwendung von Ginsterblüthen. genista tinctoria, franz. genet, it. ginestra. Dioscr. I, 102, Plin. XXIV, 9, Ruellius III, 117. Aeste und Blätter geben eine grüne Farbe, die Blüthen aber das sog Schüttgelb. Scheffer l. c. pag. 175: Aliud flavi coloris genus fit, flore tinctorio aqua macerato, per calcem colato coctoque. Mox denuo percolantur omnia,

additurque cretae bene tritae dimidium, cum altero dimidio aluminis. Subsidente colore aqua rejicitur, ipse siccatur, qui a nostris schuttgelb dici solet. De Mayerne p. 172. Nach anderen aber wäre die Farbe von der Kreuzdornbeere (rhamnus catharticus) Schüttgelb. — Luteum, genista bei Thylesius. p. 317.

Gelbveigelein, viola lutea, ἴον κρόκεον bei Theophr., engl. wallflower, war ein wichtiges Gewächs für die hier erörterten Zwecke. Schon die Alten machten eine Farbe daraus, offenbar eine Leimfarbe, weil sie die tectores, Verputzarbeiter, statt des Ockers an Wänden gebrauchten, also war sie dauerhaft. Plin. XXXV, 6, nennt nämlich das Sil, Ocker, Berggelb, die bekannte erdige Farbe, und XXXIII, 12 drei Gattungen desselben: sil atticum, marmoricum und lidium seu scythicum. Das erste ist das berühmteste, aus den auch als Strafort bekannten Ockergruben der Athener gewonnen. Vitr. kennt jene Pflanzenfarbe als Surrogat, von dem er schreibt, VII, 14: Itaque tectores cum volunt sil atticum imitari, violam acidam coicientes in vas cum aqua, confervefaciunt ad ignem, deinde cum est temperatum coiciunt in linteum, et inde manibus exprimentes recipiunt in mortarium aquam ex violis coloratam, et eo cretam infundentes et eam terentes efficiunt silis attici colorem. Aus dieser Stelle sind mehrere mittelalterliche Berichte über dieselbe Sache hervorgegangen, ein Zeugniss, dass die romanische Periode, so gut sie für die Architektur den Vitruv nützte (vergleiche z. B. das Schreiben an Vussinus bei Jaffé, bibl., rer. Germ. IV, 478 oder Wigalois 7077 u. A.), seine Angaben auch in der Malerei wieder aufnahm. Der Name erscheint verschieden, tab. syn. 36 hat: Sillacetus color fit ex violis aridis decoctis, et expressa aqua, tritis super lapide cum creta alba, id est gersa (Gyps, it. gesso). Ebenso ibid. 36 und Heracl. III, LV, wo es gar silvaticum heisst. Die viola lutea nennt Cic. Tusc. V, 26. Tab. syn. 29 berichtet von zwei Arten vaccinium, deren erste eine Ericea uns hier nicht beschäftiget, reliqua vero croceum colorem facit, nach Merr. ibid. n. 4 unser Gelbveiglein. Silacet aber passirt auch für eine blaue Farbe, tab. syn. 22, kommt in diesem Falle aber nicht vom Gelbveigel, sondern von der viola, flos cujusdem herbæ persus seu blavus, quo cum creta alba fit color blavus, et aliter cilacetus color dictus est. Die Uebertra-

gung des Namens auf einen völlig verschiedenen Farbenton findet durch das häufige Verwechseln, welches sich in diesen Farbenbüchern nachweisen lässt, allerdings keine Erklärung; vielleicht aber bietet folgende Stelle des Rivius, Vitruvius teutsch Basel 1575, einigen Schimmer. Er bemerkt zu der Nachricht Vitr.'s, dass sil atticum durch die Farbe von viola ersetzt werde, p. dviij: lasst sich ansehen, dass dieser Text auch nit gerecht sey, dann Plinius schreibt solchs nit vom Sil attico, under von der blau Farb des Lazurs. So wusste vielleicht auch der Verfasser der tabula von dem Vitruvianischen Recept und confundirte es mit einem Surrogat des lapis lazuli durch Pflanzen farbe? (Vergl. Le Begue 314.) Im Obigen ist offenbar die sub c erwähnte Farbe des Märzveilchens verstanden.

Noch ein Gelb von einer Pflanze ist mir bekannt, von dieser selbst jedoch nur ein seltsamer alter Name, so dass also auch eines der schon genannten Kräuter gemeint sein könnte. Die Mappae clavicula, p. 43, enthält nämlich ein Recept, wonach die Pflanze Gremispect mit Wein oder Bier gekocht wird und ein Gelb gibt, welches dann mit Grünspan vermengt wird. Aud. 201 wiederholt die Vorschrift und tab. syn. 27 nennt die Pflanze Grennspect, was Th. Phillips (bei Merr. il. n. 5) in Grening wert verbessern will. — Ich glaube endlich den Schwarzdorn nicht hieher rechnen zu dürfen, da sein in Le Begue 313 erwähnter Saft durch Abkochung der Rinde, nicht durch Pressen der Blüthen gewonnen zu sein scheint. (Vergl. Theoph. I. 45; Aud. 189.)

Der Inhalt unseres Absatzes I, II findet sich, wie bemerkt, bei Le Begue 340 übersetzt wieder und hat daselbst zur Vorlage gedient; ebenso bei Theoph. III, 98 und in Wecker de Secretis, p. 649. Tab. syn. 36 erklärt im Allgemeinen grüne Farben als vegetabilische mit den Worten: Succus herbarum est color viridis seu liquor cui saepe admiscentur alia ad virides colores faciendos und führt 39 eine Anzahl derselben auf. — Kalk wird den Pflanzensäften beigemischt, weil dadurch diese leichten, zarten Stoffe Körper erhalten, indem die Vegetabilien mit dem Kalksulphat leicht Verbindungen eingehen.

Dem Verfasser des Heracl. ist bereits die Wirkung des Kalkes, blaue Pflanzenfarben in grüne zu verwandeln, bekannt, wovon in späteren Recepten viel die Rede. (Vergl. Traité de la peint. l. c.)

Sollte diese liebliche, poetische Weise, wie der Maler am hohen Sommermorgen im freien Gefilde sich die Blumen zu seinen Farben pflückte, nicht vielleicht in einem sehr natürlichen Zusammenhang mit der vielbeliebten Anbringung von Blumen in den Miniaturen späterer Zeit stehen? Die Verzierungsweise dieser Malereien selber, die stylistischen Ornamente, heissen flores, flosculi, die Arbeit deflorare und in den livres d'heures namentlich ist eine ganze Maiflur auf das Pergament gezaubert, wie das sonst selten vorkommt (denn die Tafelbilder der alten Niederländer mit ihrem Blumenschmuck beruhen, was dies betrifft, wieder nur auf der älteren französischen Miniaturmalerei). Ich glaube nicht, dass hiebei der Ideen-Association ein zu grosser Einfluss beigemessen sei.

Diejenigen cap. des Heraclius, welche Miniaturmalerei betreffen, scheinen dem damals bereits mächtigen Einfluss von Byzanz zugeschrieben werden zu müssen. Der wilde, formlose Styl der Langobarden hatte schon im 7. Jahrhundert durch dieses Element Einbussen erlitten (Rumohr, it. F. I. 186 ff.) und verlor sich gänzlich, als im Verlauf des Bilderstreites, also im folgenden Saeculum, immer mehr griechische Künstler in Italien Aufnahme fanden und daselbst an Mosaiken und Miniaturen arbeiteten. Was nun die letzteren anbelangt, so ist bekannt, dass merkwürdigerweise im 9. und 10. Jahrhundert, d. i. also in der Periode unseres Tractates, der Styl der Büchermalerei eine beachtenswerthe Renaissance erfährt und auf die spätrömischen Werke im antiken Charakter zurückgeht. Hieher gehören die prachtvollen Codices der kaiserlichen Bibliothek in Paris (Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, p. 201 ff.), in welchen Formen und Erfindungen des 5., 6. Jahrhunderts beinahe copirt sind. Wenn wir nun unser prooemium wieder erwägen, so sehen wir darin die Schreibekünste gleich vor allen hervorgehoben und im Zusammenhang hiemit nach der Klage über das Sinken der römischen Herrlichkeit sogleich auch auf die alten Meister Bedacht genommen, deren Künsten eine Wiederbelebung gewünscht wird. Da wir aber von vorchristlichen Miniaturen nichts wissen, so kann nicht allgemein auf die antikrömische Grösse hingezielt sein, sondern es hat der Verfasser jene schöne Blüthe der Miniaturmalerei in jenem 5.,

6. Jahrhundert im Auge, welche sich in den Formen der Gewandung der Antike anschliesst, und in seiner Zeit, durch griechischen Einfluss, eben wieder eine Neubelebung gefunden hatte, mit der seine Worte in Zusammenhang stehen.

III. *Excurs über die älteste italienische Poterie.* Dieses, sowie die dazu gehörigen Abtheilungen II, XVIII – XXI, haben Eine Gattung Poterie zum Gegenstande, sowie eine zweite später zu betrachtende, in den cap. I – IV des jüngeren, 3. Buches beschrieben wird. Die erste ist nicht allein gegen diese die interessantere, sondern überhaupt von grosser Bedeutung für die Geschichte der Poterie Italiens. Ich muss auch diesem Gegenstande grössere Aufmerksamkeit schenken, als der Raum einer Anmerkung gestatten würde, weil hier zum erstenmal von jener Thontechnik die Rede ist, welche in Italien der römischen folgte und den Einflüssen der Mauren voranging, weil ferner die Hauptwerke über Keramik eines Brogniart, Marryat, Chaffers, Greslou, Kerl etc., die wichtigen Zeugnisse des Heracl. nicht kennen. Wenn wir in den gen. Werken uns Raths erholen wollen, welche die Anfänge der Töpferkunst in Italien nach der Völkerwanderung gewesen, so wird uns berichtet, dass auch diese Kunst in den Stürmen untergegangen sei und erst nach Jahrhunderten wieder aufblühte. Erst im 13., höchstens im 12. Jahrhunderte, seien neue Spuren bemerkbar, welche theils saracenischem, theils byzantinischem Einfluss den Ursprung verdanken. Diese allerdings theilweise richtigen, aber lückenhaften Bestimmungen erhalten durch eine Erwägung der Nachrichten in unserm Schriftsteller folgende, wie ich glaube, wichtige Vermehrungen und Berichtigungen.

Aus den vier Gesetzen geht hervor, dass der Verfasser irdene Gefässe, deren Gestalt er nicht angibt, mit einem glänzenden Email zu versehen wusste, welches farblos (I, III), grün (II, XVIII und XXI), weiss (II, XIX) und schwarz (II, XX) ist, vielleicht noch Glasuren ohne Bleigehalt. (S. N. zu III, III.) Er versteht sich auf diese Technik in seiner Zeit aber nicht allein; nachdem die Sarazenen 711 das Gothenreich in Spanien gestürzt und sich des Landes bemächtigt hatten, führten sie ihre vaterländische Thonbildnerei, deren Werke alle Moscheen Arabiens und Persiens überkleideten, auch in diesem west-

lichen Reiche ein und schmücken mit den bunten, glasirten Fliesen und Ziegeln ihre Bauwerke. Zugleich fertigten die maurischen Töpfer Platten und Schüsseln in reicher Bemalung, sowie auch, namentlich in den ersten Jahrhunderten, mit schlichtem, undurchsichtig weissem Email, oder ohne Glasur mit eingeritztem Ornament. Diese Arbeiten erbeuteten die Italiener auf ihren Kriegsfahrten gegen die maurischen Piraten des Mittelmeeres und brachten sie in der Vaterstadt als Tropäen an den Mauern der Kirchen an, wie das namentlich nach der Einnahme Majorcas durch die Pisaner der Fall war, 1115. Hier blieben die farbigen Thonplatten aber noch Jahrhunderte lang Gegenstände des Anstaunens allein, ehe im 14. Nachahmungen versucht wurden. (Siehe hierüber Ausführliches bei J. Marryat, a history of pottery and porcelain, mediaeval and modern. 2. ed. London 1857, p. 10—15.) Vor dem Auftreten dieser Einwirkung der Majorca-Beute, Majolica, deren Einfluss zugleich durch die Erzeugnisse unterstützt wurde, welche eine Colonie aus Spanien vertriebener Mauren in den päpstlichen Gebieten fertigte, lassen die Geschichtsbücher der italienischen Thonindustrie eine Lücke, eine unausgefüllte Frist, welche man sich in der Weise denkt, wie Vasari etwa zwischen der Antike und seinem Cimabue sich ein leeres Chaos vorstellte. Die Angaben im Heracl. aber liefern einiges Material auch für diese dunkle Periode. Er erzählt uns im 10. Jahrhunderte von einer Töpferei, die offenbar nicht damals erfunden, sondern auch bereits älter gewesen sein muss, die aber keineswegs den Langobarden, dem vorher in Italien herrschenden Volke, ureigenthümlich war, da germanische Thongefässe ohne Glasur, bloss mit Stein geglättet sind, und jene in ein Land eintraten, wo sie auch Thonarbeiten schon vorfanden. Es war eine gewisse Thätigkeit auch auf diesem Gebiete aus den bewegten Zeitläufen herübergerettet worden und auf dieser beruht — zum Theil, was Heraclius von dem Gegenstande weiss.

Eben die erwähnten Langobarden bieten uns ja in ihrer Kunsttechnik einen nützlichen Anhalt, um zu zeigen, dass auch ihnen eine ältere italische Töpferkunst wie dem Heraclius überliefert wurde. Ihr Memoratorium de mercedibus Comacinorum, das etwa zwei Jahrhunderte bereits älter ist als

Heraclius, gedenkt im VII. cap. der cacabi, welche man in Mauern und Oefen einfügte, und diese Praxis selber wieder ist eine altrömische, die sie gleich aller Cultur von den Besiegten übernahmen. Hier sehen wir schon die ununterbrochene Fort setzung keramischer Thätigkeit bei Römern, Langobarden und dem 10. Jahrh. unseres Autors! (Vergl. meine Arbeit über das Memoratorium im XVI. Jahrg. der Mitth. der Central-Comm. 1871, pag. 79.)

Von der überreichen und auch stylistisch überfeinerten Weise der Thongefässbildnerei, welche ehemals die griechisch-römische und sicilische Industrie hervorgerufen hatte, ist natürlich nichts in die Techniken und Formenwelt der künftigen Zeiträume übergegangen. Nicht die aufs Höchste getriebene Kunst des Prunkes, sondern die schlichte handwerkliche Production war es auch hier, welche die Stürme der Völkerwanderung überdauerte und, weil sie nach wie vor nur dem naturgemässen Bedürfnisse des Volkes zu genügen hatte, auch nach der mächtigen Veränderung der Zeitlage wieder Leben, Werth und Anwendung erhielt. Einfache Gefässe schlichtester Form mit geringer Ornamention, in der sich Palmette und Maeander erhalten zeigt, ohne Glasur oder doch nur mit einer opaquen Glasmasse bestrichen und gebrannt, das waren die Erzeugnisse der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends, das waren die Kelche, aus denen die frühen Christengemeinden statt Silber- und Goldes ihr Messopfer feierten. Wir begegnen in den Fabrikaten der süditalienischen Hausindustrie beim Landvolke Apuliens, Calabriens und in der Campagna heute noch solche Hydrien und Tropfgefässe, selbst mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde. (S. den Aufsatz von Fr. Lippmann in den Mitth. des österr. Museums, April 1871.) Hat sich nun in der conservirenden Atmosphäre des Volkslebens die antike Technik selbst bis auf unsere Tage erhalten, so mag im 10. Jahrhunderte wohl auch an andern Orten als in versteckten Bergthälern die Tradition frisch gelebt haben. Des Heraclius Nachricht bestätigt somit die Meinung des alten Passeri in seiner Istoria delle Pitture in Majolica, Venezia 1752, welcher behauptet, es seien auch nach dem Fall des Reiches in den Städten fortwährend Thonarbeiten gewöhnlicher Art gefertigt worden, und wir finden durch Analogien zahlreiche Bekräftigungen.

Die sog. samia, Thongefässe von sprichwörtlicher Gebrechlichkeit (Plaut. Menaech. II, 2; Bacch. II, 2; bei Martial Persius, Lucilius, Tibull und Plinius) mit rother Glasur, kamen ursprünglich wohl von Samos nach Rom, verbreiteten sich aber rasch über den ganzen Bereich seiner Herrschaft und in die Colonien, so dass man in Deutschland, England und Frankreich wie an anderen Orten dergleichen Gefässe, häufig mit den Stempeln italienischer Fabrikanten, aufgräbt. Der Name ging allmälig auf alles irdene Tischzeug über. (Vgl. Grässe, Beiträge zur Geschichte der Gefässebildnerei. Dresden 1853, p. 8. f., Chaffers, marks and monogr. etc., London 1863, cap. 1.) Wir dürfen hierin wohl den Samen erblicken, der über die verschiedenen Länder des Westens ausgestreut wurde, daraus sich die Uebereinstimmung der frühmittelalterlichen Producte wieder erklären lässt. Denn es tragen die frühesten englischen Poterien z. B. ein Gepräge, das gar sehr an die Angaben unseres Textes erinnert. Die Hauptsache, sagt Chaffers, l. c. p. 25 ff., ist die grüne Glasur, der gelbweisse Thon hat strong glace of various shades of green, nebstdem kommt auch gelbes Email vor oder es fehlt ganz, Ornament ist selten. So legt auch unser Text und jener um c. 2—3 Jahrhunderte jüngere des 3. Buches das Hauptgewicht auf die grüne Farbe, und wird seinen Angaben nachzusagen sein, was Chaffers von den englischen Thonwaaren behauptet, dass sie nur ein bedauerlicher Verfall der antiken Technik seien.

Schliesslich tritt die Frage heran, ob aber nicht auch auf diesem Gebiete den byzantinischen Einflüssen, welche Italiens ganzes Kunstleben neuerweckten, etwas müsse eingeräumt werden. Ich gedenke nicht, das zu leugnen. Theoph. II, 16 ist ein sehr interessanter Bericht über die Formirung, Decoration und Emaillirung von Thongefässen, welche er ausdrücklich griechische nennt, nur ein Jahrhundert beil. nach Heraclius, und Marryat l. c. p. 14, n. 8. schliesst hieraus, dass die Byzantiner das Emailliren der Töpfe in Italien eingeführt haben. Auch B. Kerl in seinem trefflichen Werke: Abriss der Thonwaaren-Industrie, Braunschweig 1871, p. 3 ist dieser Ansicht. Jedenfalls kannten die antiken Gefässbildner und somit auch deren spätere Nachfolger in Italien den bunten Farbenglanz und die

leuchtende Glasur noch nicht, welche orientalische Elemente sind, und insofern wird allerdings auch in unseren Recepten, was Färbung und Glasur anlangt, griechischer Einfluss anzunehmen sein, der sich als neues, decoratives Princip in denselben mit den antiken Resten der Technik ebenso verband, wie es auf analoge Weise in der Malerei und im Mosaik geschehen ist. Dass aber die Töpferei des Heraclius etwa gänzlich ein Geschenk des Ostens sei und auf gar keinen Wurzeln heimischer Ueberlieferung beruhe, das widerlegt ausser allem vorher Erörterten wohl auch die Anwendung des vitrum romanum zum Schmelz, welches schon bei den Alten ein terminus technicus, nicht eine blosse Benennung gewesen ist. Es wurde schon im ersten Jahrhunderte nach Christus, nachdem von Aegypten die Kenntniss der Glasmacherkunst nach Rom gedrungen war, so trefflich bereitet, dass man es dem Alexandrinischen vorzog; am bekanntesten war das Fabrikat der officina vitraria beim Circus Flaminius [1]).

---

[1]) Folgende Erinnerung mag geeignet sein zu bezeugen, dass die Glasfabrikation der Römer in ununterbrochener Folge sich entwickelt, erhoben und wieder veringert wurde, sicher aber fortgedauert hat, bis noch Heracl. vitrum romanum zur Verfügung hatte. Plin. XXXVI. 26 erzahlt von ihrer Einführung, offenbar aus Aegypten, unter Tiberius, wobei anfangs ägyptische Werkleute bei der Porta Cassena thätig sind. Zuerst erwähnt römisches Glas Lucretius IV. 605 und VI. 991, also in der Zeit des Cicero, und dieser selbst, R. Post. 14, 40. Als etwas gewöhnliches dann bereits Verg. Georg. IV, 350; Aen. VII, 759; Ovid Am. I, 655; Propert. IV, 8, 37; Hor. Od. III. 13, 1; Sat. II, 3, 222; Strab. XVI, p. 758) (mit Angabe des damaligen Preises). Später noch Martial. Ep. I, 42; IX, 60; X, 3; Juv. V, 48; Stat. Sylv. I, 6, 73; Dio Cass. IVI, 17; Plin. XXXVI, 66. Die Glasmacher als Zunft kennt schon Sen. ep. 91, vrgl. auch Lamprid. Alex. 24. Indess blieb die ägyptische Waare noch lange hochgeschätzt, Hadrian hatte besondere Freude an farbigen, im Licht spielenden (opalisirenden?) Trinkbechern, dem Geschenk eines ägyptischen Priesters (Vopisc. vita Saturn. cap. 8), und Aurelian empfing aus jenem Lande Gläser statt des Tributs. (Derselbe, vita Aurel. cap. 45.) Erst ein Kaiser des 3. Jahrhunderts p. Chr. konnte sagen, er wolle aus Gold, nicht aus dem allzugewöhnlichen Glase trinken. Die Fortführung dieser Industrie in den folgenden Jahrhunderten nach dem Fall des Reiches findet namentlich dadurch, dass die Römer nach Plin.'s Aussage, in Spanien, Frankreich u. a. Provinzen Glasfabriken gründeten, ihre Erklärung (XXXVI, 66, 67); in Rom bestanden sie noch unter Constantin. Das Concil von Tibur, 895, verbietet den Gebrauch gläserner Abendmahlkelche.

Brongniart (traité des arts céram. I, p. 10 u. 304) weiss von keinem Thongefäss in Europa, das, vor dem 9. Jahrhunderte entstanden, so feste und undurchdringliche pâte hätte wie die spätere Fayence und kennt nur wenige Beispiele von Verwendung des Bleies und Kupfers zu Glasuren in frühmittelalterlicher Zeit. Im 9. Jahrhunderte scheinen die Mauren dieselbe wohlgekannt zu haben, wie Fragmente (Lenormant, Mus. ceram. pl. XXIX) beweisen; man fand in einem Grabe in der Abtei Jumieges, 1120 datirt, bleiglasirte Poterie; in Pesaro wurde nach Passeri's Bericht bereits 1100 angefangen, die pâte mit bleihältigem Kalk zu bedecken, ja Brongniart hat sogar an vier Thongegenständen des 2. und 3. Jahrhunderts, die in der kaiserlichen Bibliothek bewahrt werden, Kupfer und Blei in der Glasur entdeckt (II, p. 96 ff.), aber trotz alldem sind das vereinzelte Erscheinungen, in denen oft nur der Zufall als Veranlasser erkannt werden muss, da namentlich Blei von Natur aus so vielen Erden und anderen Stoffen der Töpferwaare beigemischt ist. Im grossen Ganzen hatte man Firnisse ohne Bleizusatz, was diese mittelalterliche Technik als Tochter der antiken neuerdings bestätigt. Chaptal (ann. de Chim. tom. LXX, p. 22) hat in vielfachen Untersuchungen sich überzeugt, dass der Firniss griechischer und römischer Thongefässe der Beimischung des Bleies entbehre. Es scheint somit, dass die Thonarbeiten im Heraclius zur grösseren Masse der ohne bleihältige Glasur bereiteten gehören, das Wort plumbum kommt in diesen Capiteln des I. und II. Buches, also in dem alten, dem 10. Jahrhunderte zuzuschreibenden Theile nicht vor, was allerdings nicht ausschliesst, dass nicht etwa das römische Glas, welches als fondant der Glasur angewandt wurde, an sich bleihältig gewesen sein könnte, wie später das Venezianische (vgl. KWschul. I, 437) oder das von Schwaz in Tirol, so dass dann möglicherweise Bleiglasuren existirt haben können, ehe man es wusste und beabsichtigte, und der Glassfluss also vielleicht nicht bloss wegen des Lustre der Farben angebracht war. Es ist auf vielen Gebieten ähnlich ergangen und haben solche aus der Praxis gemachte Erfahrungen häufig die grössten Fortschritte veranlasst. Beim Mangel jedweden Beweises stelle ich das einfach als Bemerkung hin und muss trotz der Parallele jener vier

römischen Gefässe des 2. und 3. Jahrhunderts, an denen Brongniart unzweifelhafte Beweise von Bleiglasur fand, annehmen, dass die Poterie des Heraclius solche nicht besitze. Jedenfalls wusste ihr Verfertiger, auch wenn sie durch die Beschaffenheit des Glasstaubes hervorgerufen worden wäre, nichts von ihrem Dasein und Einfluss, denn er schweigt über denselben, während jene Recepte des III. Buches, weil sie in einer Zeit entstanden, in der, wie wir hören werden, die Anwendung des Bleies eben etwas Neues und Epochemachendes war, mit besonderer Betonung von derselben sprechen und so einen eigenen Gegensatz hiezu bilden. Merkwürdig ist die Uebereinstimmung unserer Recepte mit der Schilderung jener Gefässe in Paris bei Brongniart. Unser Text rühmt ihren hellen Glanz (I, III), Brongniart nennt sie couvertes d'une glaçure tout à fait différente par son éclat vitreux et son épaisseur du lustre des Poteries romaines rouges [1]).

Wie die Lampe (bei Brogniart Fig. 61) vom Kupfer den grünen Ton hat, so auch zwei Gattungen unserer Gefässe (II, XVIII und XXI), alle sind dunkelgrün, blaugrün oder gelbgrün, welche Farbe auch bei Heraclius als die hauptsächlichste erscheint. Wir finden sie seit alter Zeit auf chinesischen, ägyptischen und arabischen Gefässen in derselben Weise durch Kupferasche hergestellt, die unser Text cupellum nennt; sie ist sehr rein, doch eine schwache Farbe. Im Zustand des Glühens mit dem Kiesel des Thones geschmolzen, also als Silicat, ist sie färbefähig. Die Anwendung des Schwefels für Weiss (II, XIX) ist weniger klar. Er hat die Eigenschaft in Thon stark einzudringen, Muspratt, Chemie IV, 1275. Uebrigens findet er sich fast bei allen Glasuren heute in Verbindung mit Blei. Theoph. III, CVI, ist eine Uebersetzung unseres II, XIX in Prosa mit Hinweisung auf die Anordnung des metrischen Receptes im Manuscripte des Heraclius. Hendrie gibt in der Note dazu, p. 443, ausführliche

---

[1]) Wenn sich in Folge dessen unsere Gefässe von den Samischen bedeutend unterscheiden, so thut das der ob. Behauptung natürlich keinen Eintrag. Denn die Glasur, bleihältig oder nicht, ist wahrscheinlich auf orientalischen Einfluss zurückzuführen, die Fabrikation von Thongeräth in dieser Zeit überhaupt aber, die Fortsetzung der altrömischen, und in der Kette der Entwickelung das nächste Glied nach jenen Samischen der Römer.

Nachricht über die drei Gattungen Schwefel (weisser, schwarzer und gelber) bei Theoph. I, 36 und gute Citate aus Albertus M., Richardus Anglicus u. A. Zu unserer Stelle bemerkt er: „Eine unreine Mischung von Arsenikoxyd mit Zink oder Zinn mit weissem Glas gemengt, wird einen opaken Fluss bilden, geeignet, um Thonwaare zu bemalen.“ (S. Heracl. III, II.)

Das Blau von II, XX, welches im Brennen zu schwarz sich verwandelt, mag wohl Kobalt sein; aus blauer (Kobalt-) Farbe wird auch heute noch ein Schwarz gewonnen, indem man Manganesiumoxyd beifügt. (Brongniart, II, p. 586, Gentele, Lehrbuch im Potteriefache, Gehren 1856.) Der Verfasser hat seine Töpfe mit dem Firniss bestrichen (pingere), nicht dareingetaucht, wie es zuweilen noch vorkommt. Bleifreie Glasuren sind schwer schmelzbar und erst durch die modernen wissenschaftlichen Bemühungen eines Fuchs und Chaptal für ordinäres Thonzeug in völlig genügender Weise in Brauch gekommen. Chaptal's Vorschlag beruht auf der Anwendung von Flintglas, d. i. aber ebenfalls bleihältiges Glas, die meisten übrigen Versuche von Fuchs, Fricke u. A., nehmen wenigstens Glas überhaupt, wie Heraclius. Diese Uebereinstimmung in dem einen wie im anderen Falle, sei es bleifrei oder nicht, ist bemerkenswerth, da sonst bei Bleiglasuren Glasstaub zu ordinärem Thonzeug nirgends in Gebrauch ist. Desgleichen sucht man in Recepten die letztere Art Gummi, den unser Autor verwendet, vergebens, nur in der Weise kommt er in Gebrauch, als seine Beimischung die Glasurschlempe verhindert, die Arbeit durch zu rasches Absetzen ungleich werden zu lassen. (Knapp, Chem. Technol. I. p. 519.) Sonst aber dient Gummi, Öl oder Firniss dazu, die Farben auf den Thon festzumachen, wenn es sich nicht um das Einbrennen handelt. (Salvetat, über Decoration und Emaillage, herausgegeben vom österr. Museum. Wien 1871, p. 1.)

Vers 12, petulas. Verderbt wohl von petus, im mittalterlichen Latein: Topf, Gefäss, Becken oder dgl. S. Du Cange: petus inter utensilia domestica recensetur in inventar. ex tabular. compend. Et VII Peti cuprei, et unus ad abluendum manus, IV patellæ.

Verwandtes enthält ausser den schon erwähnten cap. I—IV des III. Buches und Theoph. II, 16 — Wecker p. 644. Theoph. III, 104 findet sich das vorliegende aus Heraclius getreu wiederholt, nur dass es hier heisst, der Gummi solle siebenmal mit Wasser gewaschen werden. Der in Parenthesi stehende Theil unseres Gesetzes erscheint in der folgenden Hälfte beinahe wiederholt, was auf Zusammenstellung zweier Versionen aus verschiedenen Manuscripten schliessen lässt.

IV. Glas wurde in alter Zeit mit dem Smaragd geschnitten, wie wir es aus dem Leben des Guglielmo von Marseille wissen. Merr. LXXXV, n. 1. Auch an unserer Stelle hat Wecker anstatt piritis — smerilli. Theoph, II, 18 bedient sich eines Instrumentes von Metall, des Kreusel- oder Riegeleisens, grosarium, gresoir etc. zu diesem Zwecke. Den Diamant nennt sehr frühe schon Bol. 217 zum Schneiden des Glases und der Spiegel tauglich, dann Vasari, Le Vieil etc. Smaragd, Kreuseleisen und Diamant schneiden aber nur flaches Glas in Conturen aus, hier jedoch ist wie mir scheint Glastoreutik, Ciselirung gemeint, Plastik in Glas. Diese rühmen als Technik der Römer Mart. XI, 11; XIV, 115; Plin. XXXVI, 193 u. A. Die Geschichte mit dem Bock, dessen Blut in der Brunstzeit oder sonst auch, zuweilen auch dessen Harn, wenn er mit nichts als mit Epheu gefüttert wurde, zum Schneiden von Glas etc. tauglich ist, kommt in antiken und mittelalterlichen Schriftstellern häufig vor. Ursprünglich bringt sie Plin. XX prooem., XXXVII 4, wie uns auch unser Gesetz I, VI berichtet. In dem Vorliegenden dient sein vom Epheusafte beeinflusstes Blut, die Würmer und den Essig zum Erweichen des zu schneidenden Glases kräftig zu machen, I., VI zum Erweichen von Edelsteinen, II, XIII, um Eisen darin zu härten, III, X Gemmen zu schneiden, ähnlich, III, XI; Theoph. III, 95; ibid. 103 (wiederholt aus Heracl. I, IV, XII), 108 aus I, VI, Erek 8436, Parzival II 1402 ff. (ed. Bartsch), Hypnerotomachia Poliphili (a. 1467), Kunstbüchlein, Augsburg H. Steiner 1535, Fol. XVII a, KWschul II, XXXI, 80. Es ist nicht der einzige Aberglaube in der alten Kunsttechnik. Vers 7: forti bezieht Merr. auf hedera, starker Epheu hat keinen Sinn. Es gehört zu tecto. — Vers. 11: Piritis, pyrites,

πυρίτης ist der Feuerstein, Plin. XXXVI, 19; oder ein bei demselben Autor, XXXVII, 11 gen. Edelstein, πυρῖτις. Jenen nennt auch Lucian, diesen Nicander und Paul Aeg. — Unser Absatz bildet die Einleitung zu dem folgenden, hier wird die Bearbeitung des Glases gelehrt, welche dort erforderlich ist, an sich ebenso antike Ueberlieferung wie jene Schalen, zu deren Scalptur sie dient, denn schon Martial, a. a. O. und XIV, 94 nennt die toreumatra vitri, die reliefartig, wie Cameen aus mehreren Schichten herausgeschnittenen Bilder der Glasgefässe (Plin. XXXVI, 26), auch hatte man durchbrochene Arbeit derselben Technik (diatreta, Mart. XII, 70, 19; lx 27, 29 Dig. IX, 2), welche „calices audaces" netzartig umsponnen waren. Becker, Gallus III, p. 212 ff.

V. Ich habe an zwei Orten bereits ausführlicher über diese Technik und Decoration gesprochen, welche nirgends noch im Zusammenhange mit ähnlichen Erscheinungen betrachtet worden ist; nämlich in der N. zu Cenn. cap. 159 und 172 und in V. Teirich's Blätter für Kunstgewerbe, 1872, p. 30. Die Vergoldung der Glasschalen des Heraclius ist, was bei Cenn. u. A. aurum musicum genannt wird. S. auch die nur theilweise richtige N. bei Merr. p. 188.

Sie waren mit Musirung, d. h. mit Blattgold belegt, wie ich a. a. O. ausgeführt habe. Schon die Griechen kannten sie, wie ich bei Athen. V, 199 und XI, 486 B. finde, wo von Glasbechern mit Vergoldungen und rother Farbe die Rede ist, Antiphil. Ep. (in der Anthol. IV, 250) nennt auch solche mit blauem Schmuck; die nächsten Belege haben uns die Katakombenfunde geliefert (Cenn. p. 178.) Heraclius spricht sie auch den Römern zu, von denen er die Technik erlangt hat, Theoph. und Cenn. führen sie als griechische, d. i. byzantinische Mode auf, sie scheint also nach der Zeit des Heraclius in Italien abgekommen. Für Frankreich oder England bezeugt sie vielleicht Jean de Garlande, für Deutschland Theoph. und in Sloane Ms. 416 heisst die Decorationsweise: saracenisch. Dass die Technik auch bei Miniaturen galt, s. Rumohr, it. Forsch. I, p. 190. — (Gläserne Schüsseln beschreibt in jener Zeit Ven. Fortunatus, poem. L. II, 11.) S. zu diesem Absatz auch Kunkel, vollständige Glasmacherkunst, 1756, p. 334—340.

VI. S. N. zu I, IV. Die Nachricht von Aurelian, der hier unter die „ersten Könige“ Roms geräth, lautet bei Vopisc. Aurel. 28: „Damals gewann man jene Gewande, welche wir im Tempel der Sonne sehen, und die mit Edelsteinen bedeckt sind.“ Der 275 gestorbene Kaiser scheint hier, von einer dunkeln Kunde verherrlicht, dem Römer des elenden 10. Jahrhunderts als eine Grösse der Vergangenheit vorzuschweben. Gewiss waren seine Triumphe über Zenobia und Tetricus mit ihrem Glanze, sowie die Befestigung der Stadt (Vop. 25) und sein Ehrentitel restitutor orbis (ib. 35, Eutrop. IX, 13—15) noch unvergessen. — Diesen Absatz wiederholt Theoph. III, 108.

VII. Die Recepte unterscheiden in den Angaben für Goldbuchstaben und Goldschrift (ad faciendum litteras coloris auri und ad scribendum cum auro und ähnl.). Jenes betrifft die Capitalen und Verszeilen des Titels etc. in jedem künstlerisch ausgestatteten Manuscripte, dieses die seltene Goldschrift, welche anfangs nur Urkunden und Buchschriften hervorragender Bestimmung haben durften. Häufig bildete Goldschrift die Ueberschriften etc., Silberschrift den Text. (Wattenbach l. c. p. 146 ff.) Luitprand I, 26 legt Kaiser Arnulf einige Verse in den Mund, welche eben für das Rom unseres Autors, des 10. Jahrhunderts, die fleissige Pflege der Goldschrift bezeugen. (Quibus studium fulvo radiare metallo, Romulidae sueti vacuis quod condere scriptis.) — Die Technik bleibt für beide Anwendungen des Goldes dieselbe und kommt in mannigfachen Zusammensetzungen vor. Bald nimmt man Alaun, Weinstein, Grünspan und Salz, bald Honig, Salz und Gold oder Urin, Eigelb und Gold, oder Kreide, Ocker, Dotter und Gold oder die Mischung von Ammoniak und Quecksilber, gen. Porporina (s. Cenn. 159) und N.) etc. etc. Unser Recept hat Theoph. III, 97 wiederholt und Le Begue benützt, 336. Gummi nimmt auch Cenn. 160, Exper. 24, 25. Kunstb. Augsburg bei Mich. Manger 1581, fol. 18—22, KWschul. II, 451 etc. Siehe auch hier III, XLIII; Le Begue 310, 312, 320; Bol. 153, 158, 164, 168, welches bloss Recepte für Goldschrift sind. — Calamo vergl. Bol. 158 u. Wattenb. p. 156 f. Die Feder nennt Isid. Orig. VI, 13 bereits neben dem Rohre. Zahn des Löwen, vergl. Cenn. 135.

VIII, bei Theoph. III, 99 wiederholt mit etwas verändertem

Eingang. Auch diese Nachricht, dass Dichter mit Epheu gekrönt wurden (vergl. Anth. VII, 707), hat unser Autor aus Plin. XVI, 34, der Epheu heisst selbst poetica frons. Bock, l. c. fol. 285, a. Dichterwettkämpfe und Krönungen wurden seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. beliebt, erst in Neapel für griechische, dann in Rom für lateinische Poesie durch Nero, Domitian eifrig cultivirt. Später scheinen die Dichterkrönungen regelmässig alle vier Jahre stattgefunden zu haben, der Zudrang und die Begeisterung war so gross und allgemein, dass das Mittelalter dieser Feste nicht vergessen konnte und eine Wiederaufnahme derselben zu Ende des 13. Jahrhunderts erfolgte. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms etc. III. pag. 323 f. — Doctarum hederae praemia frontium, sagt Juvenal VII, 129; und Persius, prol. 4. ut dignus venias hederis et imagine macra. Die Pflanze heisst Hedera helix, κισσος, it. edera, ellera franz. lierre, engl. ivy, zu den Araliaceen geh., Vergil Idyll. 8, Theophr. III, 18, VI, II. — Nemnich's Polyglotten-Lexikon s. v. hedera berichtet, dass der harzige Saft nur im warmen Klima ausschwitzt; als man ihn in der Heilkunde noch gebrauchte, war vorzugsweise die Levante der Bezugsort. Merr. p. 190, n., bemerkt, dass der Saft beim Ausfliessen nicht roth sei; sondern allmälig erst den Ton erlange. S. Cenn. 44. N., woselbst Hinweisungen auf ähnliche Farbenrecepte gegeben sind. — Parcia; Hendrie erklärt es (zu Theoph. III, 99) p. 442 für gleich phoenicia, dem wahrscheinlich mit Oster (s. III, LVI) gefärbten, tyrischen Roth, wofür dieser Epheulack Surrogat wäre. Indess dies erklärt das Wort nicht, welches ich vielmehr aus Parthicae entstanden glaube. Die Felle aus Parthien waren bei den Römern ein Handelsartikel (Pauly, Realenc. V, 1208) und hatten rothe Färbung. Du Cange: Parthicae pelles, olim magno in pretio. Matth. Silvaticus: Fenutio, id est, pellis Parthica. Ex φοινικαῖον, nom pelles Parthicae purpureae erant; ex iis fiebant imperatorum calcei; was mit Hendrie's Ansicht vermittelt. Aus den übrigen Stellen bei Du Cange hebe ich noch kurz hervor: Parthica pellis habet, rubroque includit in ostro. Corrigia Partica. Vide Salmas. ad hist. Aug. et Not. ad Villhard. p. 308, 930. Die Verfertiger und Händler heissen Parthicarii, in leg. 2 cod. de excusat. muner. 10. 48. In Rom blühte die Zunft der

Lederarbeiter in der Kaiserzeit. Becker-Marquardt. Röm. Alt. IV, 152; Büchsenschütz, die Hauptstätte des Gewerbefleisses im classischen Alterthume. Jablonowski'sche Preisschr. Leipzig, 1869, p. 90 ff. Corippus II, de laud. Justini; v. 104: Parthica tergora u. a. m. — Der Titel unseres Receptes ist eine Hendiadys, Epheu und Lack steht eigentlich für Epheu-Lack, Lack von Epheu. — Merr. über s. deserta „barren", aber unfruchtbare Stämme geben keinen Saft; ich übersetze es „an einzelnen Stellen", weil deserta, verlassene, von einander getrennte, abgesonderte verstreute Plätze zu bedeuten scheint. — Merr. hat auch den ganzen Vers: Transferet etc. nicht verstanden; von einem red vase of baked earth ist keine Rede darin; prurigo, das ihre Uebersetzung ganz ignorirt, ist eigentlich das Jucken der Krätze (scabies), Plin. XXIII, 8; Cels. V, 28, und dann die hiedurch erzeugte Scharlachröthe am Körper, zu dieser Farbe soll der Saft durch Kochen gebracht werden; ich möchte daher wohl pruriginis lesen. Bol. 323—392 sind lauter Recepte, um Thierfelle zu färben. Heracl. III. 33. Le Begue 326.

IX. Theoph. III, 110 umschreibt in sehr willkommen erklärender Weise unsern knappen Text. Es erhellt daraus, dass der Hausenblasenleim (gummi liquor bei Theoph.) mit dem Pinsel aufgestrichen werden muss und dann an windfreiem Orte das Gold darauf anzubringen ist. Unser signa entspricht dort dem unge, wesshalb ich es ebenso wiedergebe. — Usa (s. Einl.) ist der Hausen, accipenser huso, bei Plin. ichthyocolla (d. i. eigentlich sein Product, der Fischleim), ἀντακαῖος (bei Herod., Aelian), ital. colpesce, engl. isinglassfish, franz. grand esturgeon. Von dem Leime spricht Theoph. I, 30, Cenn. 108, Bol. 385 (ähnliche Gattung) etc. Man gewinnt ihn durch Eintauchen der Blase in heisses Wasser, worauf sie aufgeschnitten und nach Aussen gestülpt wird. Geringere Sorten liefern Schleimhäute und Gedärme, die feinste Gattung kommt von accipenser stellatus. Theoph. l. c. hat: ex vesica cethi fit. Haec enim vulgariter huso nuncupatur, bei Plin. XI, 37, Vitr. IX, 7 übrigens auch Wal- oder Haifisch; κῆτος Od. IV, 446.

Elfenbein in derselben Weise vergoldet finden wir Theoph. III, 93. Heracl. III. XIX.

X. Edelsteine und ihre Imitationen, von denen ausserdem

XII und XIV handelt, machten einen wichtigen Theil der Decoration bei den mittelalterlichen Kleinkünsten aus, nichtsdestoweniger begegnen von geschnittenen Steinen nur antike Cameen und Intaglios und wurde im Fache der Scalptur und Glyptik im Mittelalter nichts mehr geleistet. Das waren erstorbene Künste. Man fügte antike Werke dieser Art zur Erhöhung des Schmuckes in die metallenen Altäre, Sarkophage, Reliquiare, capsae, Crucifixe, Kelche und Ostensorien, sowie in Bücherdeckel ein, wie man im Beginne der romanischen Periode auch antike Capitäle und Sculpturen den Gebäuden einverleibte. Was Heracl. daher hier bespricht, sind die weder als Cameen noch als Intaglios behandelten Gemmen, sondern nur die schmucklosen, welche ebenfalls häufig genug mit denselben an jenen Arbeiten abwechseln. Bei den Alten selbstverständlich hatten jene Künstler, welche den rohen Edelstein in ein Kunstwerk umzuwandeln wussten, auch in hohem Grade Gewandtheit in deren Polirung. Vitr. VII, 3 spricht von politio speculi, also wohl des Obsidians, Plin. XXXVII, 8 nennt den Wetzstein als dazu gebrauchtes Werkzeug, polire gemmas cotibus, und Jul. Firm.. Maternus kennt die politores gemmarum. Zur Zeit, in welcher unsere Strophe entstanden ist, könnte wohl noch eine leise, letzte Spur der alten Glyptik vorhanden gewesen sein, denn man kennt noch Intaglien aus der altchristlichen Aera und in einigen Gegenden sollen sich rohe Reste noch bis ins 13. Jahrhundert erhalten haben. (S. King, antique gems, London, 1866. pag. 352 und 369.) Eines der letzten Werke ist das Bild Kaiser Lothars (9. Jahrh.) in einen Krystall geschnitten an einem Kreuz im Aachner Domschatz (Ibid. p. 305 und Bock, der Schatz des Liebfrauenmünsters. In der Uebergangszeit zum Mittelalter betrieben vorzugsweise Alexandrinische Juden die Kunst des Polirens. (Meusel, Miscell. 1785.) Das Wort Camee ist nach Du-Cange ein Terminus des Mittelalters: Camahelus, Camahatus, Camaynus etc. (Siehe Springer und Archeologie a. a. O. und Gazette des beaux arts. 1871, Aufsatz von Laborde: Labandon de la glyptique en occident au moynage. p. 382 ff.)

Heute schleift man erst den Stein und polirt ihn dann. Sehr harte, wie Rubin, Saphyr, werden auf Scheiben von Messing,

Eisen oder Kupfer mit Diamantstaub geschliffen, polirt auf Kupfer mit Tripel. Harte, geschliffen auf Kupfer oder Messing, auch auf Zinn oder Blei, mit Tripel auf Zinn oder Kupfer polirt; so Topas, Spinell. Mittelharte, wie Smaragd, Beryll, Granat, Bergkrystall, Achat und Amethyst, schleift man auf Kupfer, Zinn und Blei mit Schmirgel, die Polirung gibt man auf Zinn mit Tripel. Nur kleinen Granaten genügt Sandstein mit Baumöl und Schmirgel, zur Polirung dann eine Holzscheibe mit Tripel und Wasser. Bergkrystalle, von denen XII handelt, erhalten, sowie Amethyste, auf einer Kupfer- oder Bleischeibe den Schliff und werden mit einer filzbekleideten Holzscheibe mit Zinnasche, Tripel oder Bolus polirt. Weiche Steine, Opal, Türkis, Lapis lazuli, schleift man mit Schmirgel auf Blei und gibt auf der Holzscheibe mit Tripel oder Bimsstein den Glanz. Glasflüsse endlich (s. XIV) werden bloss mit der Holzscheibe hergerichtet. (S. Kluge, Handbuch der Edelsteinkunde, Leipzig, 1860, p. 96—113.) Andere Polirmittel sind Polirschiefer und Polirroth. KWschul. I, 255 nennt Jaspis, „Gagat" und Marmor (wie Heraclius), die an Wetzsteinen geschliffen sind, mit Schmirgel. — Des Heracl. Gemmen erfordern ein sehr weiches Polirmaterial. Bei Theoph. III, 108, ist unser Gesetz umschrieben.

XI. Ueber Grünspan und seine Arten ist Cenn. N. zu cap. 56 ausführlich gesprochen. Hier sollen nur einige Recepte gesammelt werden, welche grüne Tinte zum Schreiben bereiten lehren. Salzgrün, wie hier, haben die Recepte: Theoph. III, 100. Exper. 28, Aud. 153 (wo es heisst, die Mischung habe turpem colorem, wenn sie gelb werde. Wenn sie besonders schön sein soll, so nehme man Safran und koche ihn. Quando sed ventus suaviter flat ponendus est). Alch. 295: ad faciendum literas viridis coloris etc. ist kein Spangrün, sondern Indigo oder Azur mit Auripigment gemischt. Le Begue 331, Bol. 109, Pad. 69, 81 (per scrivire e miniare.) Pad. 35 und 84 nehmen Pflanzenstoffe von Solatrum hortense und Raute, Theoph. III. 99 (morella). KWschul nennt eine grüne Tinte aus Holderblüthe, eine andere von Grünspan, woselbst dann auch über blaue, gelbe und andere Tinten. Dass das im Text genannte Gefäss Kupfer ist, wie Merr. 194, n. erklärt, versteht sich von selbst.

XII. Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass hier nicht eigentlich vom Schneiden, sondern vielmehr wieder vom Abschleifen der Flächen die Rede ist, wie in X, an dieser Stelle jedoch den Krystall, nicht Gemmen betreffend. Denn dass dieser gemeint ist und nicht die künstlich gemischte Masse aus gestossenem Quarz oder mit einem Alkali geschmolzenem Sand wie Merr. p. 194 n. meint, geht schon aus den unten zu citirenden Stellen bei Theoph. und KWschul. hervor, die bei vollkommener Uebereinstimmung der übrigen Umstände in diesem Fall das echte Mineral im Sinne haben. Das Instrument in unserer Vorschrift ist eine Art Glätthobel, in dem auf nicht näher detaillirte Weise das Bleistück in den Eisenschienen läuft. Theoph. hat im III. 94 unter dem Titel: de poliendis gemmis einen weitläufigen Bericht über Krystall, dessen Schneiden und Poliren. Er gilt ihm nach Plinius XXXVII, 2, für versteinertes, uraltes Eis: glaciemque esse certum est: unde et nomen Graeci dedere; eine auf das Thales' Satz, dass Wasser Grundstoff jedes Dinges sei, basirende Meinung. Die etymologische Ableitung, auf die Plin. anspielt, ist von κρύος Frost, κρυσταίνω, gefrieren machen. Theoph. polirt mit feuchter Ziegelerde und Wasser auf dem Wetzstein, schliesslich auf Hirschleder. Für das Scheiden bringt er wieder das Mittel des Bocksblutes in Anwendung, dann folgen Angaben über das Löcherbohren und Durchsägen. Uebrigens möchte ich nicht für die Echtheit des Cap. einstehen. Vergl. die Notiz in KWschul. I. 376. „Ein Glas oder Krystall schön hell zu machen. Reibet das Glass oder Krystall mit Stucken-Bley, dieses machet sie sehr klar, welches zu verwundern ist.“ Aehnliche Geschichten mit Bocks- und auch Gänseblut siehe ausser in N. zu I, IV auch nach III, IX—XII, KWschl. I, 246—149 etc. — Merr. hat den Text nicht verstanden: Huic etiam (v. 3) übersetzt sie: and join two boards to it, one on each side, with centre piece of ron. Bleiborde mit einem Eisenkern sind zwecklos, das Umgekehrte allein hat Sinn; das Comma gehört vor, nicht nach medium, wodurch dieses sich als Adjectiv zu plumbum darstellt und klarer Sinn erzielt wird. Auch die Uebersetzung der Schlussseite ist zu corrigiren: selbe ignorirt cristalli und drückt sich aus, als sollte das Schneideinstrument mit Blut bestrichen

werden, nicht der Krystall, allen übrigen Stellen über diesen Stoff zuwider. Ferro ist Dativ nicht Ablativ. Wenn hier von Eisen oben aber von Blei die Rede ist, so erklärt es sich, weil „Eisen" allgemein für Werkzeug steht, besonders da dieses zum Theil auch aus zwei Eisen besteht. Bol. 241 handelt von der Fertigung von Krystallschalen; 255, Krystall calciniren; ihn künstlich zu bereiten 256, 257, zu erweichen 258, 260; in künstliche Gemmen umzugestalten, 259.

XIII. In allen alten Receptbüchern findet man eine sehr mannigfache Auswahl von Methoden, Waffen, sowie Metallwerkzeuge zum Schneiden, Meisseln, Graviren etc. zu härten, d. h. in heissem Zustande abzulöschen. Die Härtung hängt im Wesentlichen nur von der Temperaturdifferenz und der Geschwindigkeit des Ablöschens ab, daher die Mehrzahl der vielerlei Löschmittel keine besonderen Fähigkeiten für den Zweck haben. Im vorliegenden Fall aber scheint es sich um eine Verstählung, d. i. Umwandlung des Eisens in Stahl zu handeln, wie schon durch die Härte des zu bearbeitenden Gegenstandes glaublich wird. Das Blut nun ist eine Substanz, welche durch ihre Zersetzung Kohle abgeben kann (wie hiezu heute Blutlaugensalz genommen wird), und Stahl ist eben eine Verbindung von Eisen mit Kohlenstoff. Abgesehen von diesem Fall, gehört eine grosse Anzahl der hier gebrauchten Mittel ins Bereich des Aberglaubens, ja es hat sich bei der Zähigkeit der germanischen Völker eben an dieser mit dem Waffenhandwerk in Verbindung stehenden Praxis selbst mancher Rest des Heidenthums erhalten. Man sagte Sprüche über die zu härtende Klinge, glaubte, dass der Stahl des Schwertes erst im Blute der Schlacht gehärtet werden müsse (vergl. Beowulf 1470), oder gebrauchte den Harn etc. von Rothhaarigen, ein entschieden heidnischer Rest. (Grimm, myth. 161). Die passio quatuor coronatorum (ed. Wattenbach, vergl. meine Besprechung in den Mittheilungen der Centr. Comm. 1872, p. XLIX) enthält eine solche christliche Segensformel für die Härtung von Bildhauermeisseln, welche gleichwohl sehr heidnisch aussieht. Plin. gebraucht für Härten der Metalle die Worte indurare und temperare, und dieses nach ihm Heraclius hier und Theoph. III, 21, 109, welches nur Wiederholung ist. Die echten cap.

desselben Autors aber beschäftigen sich gleichfalls mit den Härtungen. III. 18 handelt von der Härtung der Feilen. Hier streut er Salz und Hornpulver über das heisse Eisen, gleichfalls wieder, weil daraus, sowie aus Fett, Kohlenstoff gewonnen wird. 19 ibid. nämlich wird Schweinefett dazu gebraucht. 20 beschreibt die Härtung der Ciselireisen, ohne weitere Mittel als das Löschen in kaltem Wasser. — Bekanntlich schrieben die Griechen dem Glaukos von Chios diese Erfindung zu, welcher, in der Vorblüthezeit der hellenischen Kunst lebend, überhaupt als angeblicher Urheber vieler Haupttechniken gilt. Uebrigens nennen schon die Sprüche Salomons XXVII, 17 gestähltes Eisen, was bei der grossen Fertigkeit der Orientalen in der Waffenindustrie nicht Wunder nehmen kann. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass die Trefflichkeit ihres Stahles nicht nur von der soliden Bearbeitung, sondern auch von der Beimischung fremder Metalle herrührt. Ich kann bei der unübersehbaren Menge alter Notizen über diesen Gegenstand nur Einiges andeuten: Exper. 57 (mit Bockshorn), 58 (Bocksblut, aus Heraclius), 61, 62, 83, 84 (mit Pflanzensäften), 85 (Kalk und Eiweiss, aus Plinius), Le Begue 333 (aus Heraclius), Steiner Kunstbchl. (dto.), KWschul. I. 316 (Oel und Butter), ib. 323 Nr. 20–65 — eine Fülle von Details, deren Benützung wir hier dem Leser durch blosse Hinweisung eröffnen können. In Deutschland wurden die Eisenhärter eine eigene privilegirte Innung, und zwar in der berühmten Werkstätte des Stahls, Solingen, 1401. (Klemm, Culturwiss. IX, 221.)

XIV. Die Freude an bunten Glasflüssen begegnet so allgemein bei allen Völkern der fernsten Vergangenheit wie der unmittelbaren Gegenwart, in allen Welttheilen und Zonen beider Hemisphären, dass eine historische Frage anlässlich unserer Stelle nothwendig die Gestalt einer ganz allgemeinen Frage erhalten müsste. Wie der Gegenstand selbst, ist auch diese Neigung ein Surrogat des Gefallens am Glanz des Edelsteins, also wohl so alt als irgend eine Sache, die wir vom Menschen wissen. Bei den Römern, um von einem der Zeit des Heraclius näher liegenden Punkt auszugehen, machte sie einen wichtigen Theil ihrer Glasindustrie aus, bevor diese aber durch Alexandrinischen Einfluss etablirt worden war, vor Jahrhunderten

bereits, kannten die Latiner diesen Schmuck, wie es Ausgrabungen in Etrurien und auf der Stätte des alten Veji beweisen. Urälteste Gräber in Afrika enthalten gleichfalls in den sogenannten Aggrykörnern diese Glasflüsse, deren Ursprung einige in Indien oder Aegypten suchen wollen; Anhalt gewährt zum Theil Herodot, zum Theil Plinius, welcher erzählt, dass die Bewohner des ersteren farbige Edelsteine in der Form von Krystallen aus Glas anfertigten. Alexandria, dessen Glasindustrie im Alterthum den grössten Ruf hatte, überschwemmte den Markt mit Glasgemmen, von denen es hiess, sie hätten nur die Dauer und das Wasser der echten nicht. In Alexandria wirkte wohl eine alte ägyptische Technik nach, welche die Mumien seit Jahrtausenden mit grünen und blauen Glasflüssen schmückte. Die Griechen trugen farbige Glasflüsse statt der Edelsteine in Fingerringen und nannten solche σφραγῖδες ὑαλίναι (Bœckh, Corp. inscr. nr. 150).

Als dann die Kunst aus dem Osten nach Rom gekommen war, entstanden an diesem Orte ebenfalls Werkstätten, wo bunte Glasgemmen, häufig in betrügerischer Absicht, gegossen wurden, da Plinius im XXXVII. Buch, 12, bemerkt: neque est ulla fraus vitae lucrosior. Seneca epist. 90 berichtet: excidit porro vobis eumdem Democritum invenisse, quemadmodum ebur moliretur, quemadmodum decoctus calculus in smaragdum converteretur, qua hodieque coctura inventi lapides coctiles colorantur; man verstand also, aus Kiesen smaragdähnliche, mittelst gewissen Zusätzen aber auch mehrfärbige zu bereiten.

Vergl. auch Plin. XXXVI, 25, 26, 33, 66, 67, 75. XXXVII, 9, welcher häufig von gemmis vitreis und factitiis spricht, Isid. XVI, 15, 27.

Petronius cap. 67 gedenkt falscher Perlen von Glas in Bohnengrösse, mit welcher Art Schmuck auch nach Trebellius Pollio, vita Galieni cap. 12, die Gemahlin dieses Kaisers betrogen wurde.

Tertullian bedient sich des Vergleiches: Tanti vitrum, quanti margaritam. Theoph. II. 28 verbindet die Glasgemmen mit malerischer Kunst, indem er in seinen Glasgemälden auf Kreuze, Stolen, Bücherdeckel, kurz, wo sonst auf den wirklichen Gegenständen echte Steine aufgesetzt sind, färbige Glas-

pasten aufschmilzt, die dann erhaben waren, wie die wirklichen Steine. Später noch ging dieser Geschmack auch auf die Tafelmalerei über, der Giotteske Cennini zu Ende des 14. Jahrhunderts ziert damit die Gewänder Gottvaters und der Madonna. (Cap. 124), der halbvenezianische Gentile da Fabriano wendet denselben Glasschmuck bei seinen Bildern an, am liebsten, buntesten und selbst in überladener Weise der gleichfalls mit den Venezianern in Berührung stehende Carlo Crivelli im 15. Jahrhundert. Venedigs Glasmacher haben sich nämlich schon im 13. Jahrhundert durch die Fabrikation bunter Glasflüsse, welche sie an barbarische Völker verhandelten berühmt gemacht, und unter ihnen wieder vorzüglich Christoforo Briani und Domenico Miotti. (S. meinen Aufsatz bei Teirich l. c.) Sie besetzten namentlich prächtige Glaspokale mit diesen Pasten. Einer der spätesten Meister, der diesen echt mittelalterlichen Zierrath noch auf Tafelmalereien herüber nahm, war Perugino's Genosse, Pinturicchio. (S. meine Note zu Cenn. p. 170.)

Kehren wir wieder zur älteren Zeit und aus dem Gebiete der malerischen Anwendung der Glassteine zurück, so finden wir selbe auch im Mittelalter als Ringsteine verwendet; davon sprechen u. A. die deutschen Dichter Gottfried und Wolfram. Man fügte sie statt der edlen Steine in Reliquiare und Kreuze geringeren Werthes ein.

Vinc. Bellov. spec. I, 1, VI c. 77 ff. erzählt: Levibus aridisque lignis concoquitur adjecto cypro et nitro, continuisque fornacibus ut æs liquatur et massae fiunt, postea ex massis rursum funditur in officinis, et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo cælatur. Fingitur etiam multis modis, ita ut hiacynthos et saphiros virides vincat. Hiermit vergl. auch ibid. I, VII, c. 77; II, 1, XI, c. 121. Das Bol. Ms. bringt sub Nro. 238 einen ausführlichen Bericht: Ad lapides annullorum (sic) componendos scilicet gemmas pretiosas claras et laudabilis colloris. Et margaritas rubinos et balascios que sunt artificiales et non naturales poteris ita componere cito et facile. Alabaster von Constantinopel soll geglüht, in Essig gelöscht, dann in Olivenöl gelegt und endlich im Kolben destillirt werden. Dann kommen für Saphyre Ultramarin, für Smaragde Grünspan etc. als Färbestoffe hinzu. Die Teigmasse

wird dann in Oel gekocht und getrocknet. Krystallpulver mit Knochenmehl und Farbstoffen liefert ferner nach ibid. 239 die lapides picti contrafacti, Glas mit Eiweiss und der schleimartigen Absonderung von den Schnecken gibt Perlen (240), Alaun, Salpeter, Brasilroth, Rubine (241) u. s. f. ibid. bis 249. Ein Recept für Glasperlen enthält auch das vom germanischen Museum herausgegebene sog. mittelalterliche Hausbuch. p. 21. Wir müssen es abermals dem Leser überlassen, sich über die Manipulationen dieser Technik selbst zu informiren, indem leicht einige hunderte derartiger Vorschriften zusammengebracht werden können, die hier eingehend zu betrachten nicht statthaft ist. Für die Geschichte und Technik der Glasgemmen der Alten ist noch immer Minutoli's Schrift über die Anfertigung und die Nutzanwendung der färbigen Gläser bei den Alten, Berlin 1836, die beste. Ueber das Mittelalter hat in dieser Hinsicht Niemand geschrieben, doch finden sich verstreute Notizen. So Einiges hie und da bei Levieil, Gessert, Cechetti (für Venedig) Merrifield etc. Technisches liefern sehr reichhaltig einige ältere Schriften, so Neri's arte vetraria, cap. 75—92, wo nach den hinterlassenen Papieren (angeblich) des berühmten Steinfälschers Isaaco Hollando Recepte für alle Species gegeben sind. Kunkel in seiner vollständigen Glasmacherkunst, Nürnberg 1756, hat übrigens das wegwerfendste Urtheil davon und bringt auf pag. 113—118 Verbesserungen. Die KWschul II, 248 widmet dem Gegenstande viel Aufmerksamkeit. Der allgemeine Vorgang ist: die Masse aus gestossenem Glase oder aus kleinen schlechten Gemmen kommt, eine Bohne gross, mit Antimon in den Tiegel, wird dann sammt ebensoviel Weidasche erhitzt, in die Form gegossen und in Kalkwasser abgekühlt. Sehr merkwürdige Nachrichten über die Bereitung bunten Glases enthält das Sloane Ms. im Brit. Museum Nr. 3661 aus dem 14. Jahrhundert, sie finden sich abgedruckt bei Hendrie l. c., p. 170 bis 177. Die Farbe wird hier stets dem heissflüssigen Glase erst beigebracht. Andere Vorgänge der Steinimitation beschreibt King, antique gems, London 2. ed. 1866, p. 92. Seit der durch Pierre de Stras gemachten Fortschritte in der Glasfabrikation hat die Gemmenerzeugung sehr wesentliche Veränderungen erfahren. Seine Erfindungen sind der Anstoss zu der so bedeu-

tenden Industrie der sog. böhmischen Steine geworden; über diese und andere moderne Bereitungsweisen, welche namentlich in Gablonz in Böhmen in Blüthe stehen, s. Fr. Pietschke, die Geheimnisse künstlicher Edelsteine, färbige Flüsse etc. herzustellen. Helmstädt 1836 und N. Gräger, Handbuch der Glasfabrication, Weimar 1868, p. 283. Band des Voigt'schen Neuen Schaupl. der Künste und Handwerke.

Noch erübrigt uns, die Uebersetzung des Cap. gegenüber Merr.'s verworrener Wiedergabe ins Auge zu fassen. Ich gehe auf die Sinnlosigkeiten des englischen Textes jedoch weiter nicht ein, sondern begnüge mich, meine Uebersetzung als Verbesserung danebenzustellen und erkläre hier noch einmal kurz den Vorgang. Die Glasbröckchen werden in eine Kreideform von der Gestalt des zu bildenden Steines gegeben, und darin dann, sobald sie schmelzen, mit einem Rührholz fleissig untereinander gemengt. Das dum durescit etc. sagt der Autor anticipando, um dem Bedenken vorzubeugen, dass der Leser nicht der Meinung sei, dass ja dieses Holz in den losen, lockern Glasstückchen nicht stehen, sondern umfallen würde. Deshalb bemerkt er: warte nur, bis die Masse dicht geworden ist, nämlich durch das Schmelzen im hohlen Eisen. Dass die Kreideform nicht selber der Flamme ausgesetzt wird, ist natürlich. Gerührt wird das heissflüssige Glas, um es überallhin gut zu verbreiten, nach dem Erkalten aber einfach aus dem Model genommen, nachdem selbstverständlich das Rührhölzchen vor dem Erstarren herausgezogen wurde.

II. BUCH.

XV. Tab. syn. p. 26 wiederholt unser Recept im Auszuge und verbindet damit zugleich den Inhalt von XVI. Nach der Mitth. bei Merr. 198, n., enthält das Paris. Ms. Nr. VI, 1749, B. ein ähnliches Recept mit dem Namen: colore aureo Lombardico, die noch gebrauchte Farbe Gallenstein, gallstone. Sie gibt ein schönes, durchsichtiges, aber undauerhaftes Gelb, das bloss im Aquarell anwendbar ist. Auch die Griechen scheinen

die Farbe gekannt zu haben: χολοβάρινος für goldgelb gebraucht Aristoteles und Pollux von Naukratis (180 n. Chr.) χολόβαρος der gen. Nicander und der Arzt Aretaeus (110 n. Chr.) Der Farbstoff liegt in der Galle bereits natürlich vor, deren hauptsächlichsten Bestandtheil er nebst dem Gallenharz und verschiedenen Salzen bildet. Vergl. The handmaid to the arts. 2 vol. London, J. Nourse 1764. I, p. 106.

XVI. Wir haben zwei verwandte Recepte, Theoph. III, eine Umschreibung unserer Stelle, und Aud. 203: sic vasa cuprea linicio fellis deauraturam mentitur, welches ebenfalls damit zusammenhängen kann. Calamus ist bei Heraclius der Rohrstiel des Pinsels, Theoph. setzt dafür pincellum, Aud. desgleichen Galle. Cenn. p. 174 und 175. (Ochsengalle.)

XVII. S. N. zu I, II, Theoph. III, 10.

XVIII—XXI. S. N. zu I, III. Bei Theoph. III. 105—107 umschrieben. — Eine schwarze Töpferglasur sollen die Alten mittelst Gagates (Bergpech, kimmerische Kohle, Plin XXXVI, 19) erhalten haben. King, gemmes p. 98.

III. BUCH.

I und II rangiren noch unter die in den beiden ersten Büchern beschriebenen Thongefässe. Was betreffs der Glasur jener gesagt ist, muss hier gleichfalls im Auge behalten werden. Wieder bleibt dahinzustellen, ob sie in Folge eines Bleigehaltes im Glase Bleiglasuren zu nennen seien oder nicht, wieder begegnet die Anwendung von Gummi und Kupferasche, nur usti fulminis pulvis ist neu. Merr. p. 204 üb. mit burnt thunderbolts und gibt die Note, dass der Eisenpyrit in einzelnen Gegenden von England diesen Namen habe, sowie aber auch der Belemnis darunter verstanden werde. Ihre Meinung geht dahin, dass hier aber an den ersteren zu denken sei. Dieser Pyrit ist ein Eisenkies, nämlich Schwefelkies oder Strahlkies, den gleichen Namen mit dem Feuerstein hat er daher, weil bei den Alten die Bedeutung des Wortes nicht sehr feststehend ist und auf jede funkengebende Kieselmasse sowohl als auf Kiese

angewendet erscheint. Die nieren- und knollenförmigen Gebilde des hier gemeinten Minerals heissen auch in Deutschland Donnersteine. Sein Zweck ist hier völlig klar, er dient dazu, dem Thon die Smalte zu geben, indem er in oxydirtem Zustande mit dem feingeriebenen Glase aufgetragen und dann gebrannt wird, wozu heute aber vorzüglich der blaufärbende Kobaltkies benützt wird. Gegenwärtig verleiht man dem Steingut die grüne oder braungrüne Farbe durch Beimengung von Chromoxyd. (Salvetat, l. c. p. III.)

III. Es wurde bereits (N. zu I, III) das späte Vorkommen von Bleiglasuren historisch nachgewiesen. Jene Beispiele von ihrem Vorfinden bei maurischen Gefässen, dem aus dem Grabe zu Jumieges und jenen endlich in Pesaro, welche Brongniart anführt, werden von ihm selbst noch durch ältere, die römischen in der Bibliothek zu Paris, verdrängt. Die Zeitbestimmung des III. Buches nach diesen Anhaltspunkten allein wäre also nichts Sicheres. Schöpflin's Nachricht in der Alsatia illustrata: ars figulina quoque Selastadio sua debet augmenta, seculo enim XIII figulas hujus urbis vasa fictilia primus vitro induxit ut annales Colmar testantur, und: anno MCCLXXXIII quo figulus hic anonymus decessit, ist eine jener in den älteren Schriftstellern so oft begegnenden Erfindungsgeschichten, welchen man heutzutage unbegreiflicher Weise hie und da noch Werth beilegt, während sie sich einfach dadurch als bedeutungslos erklären, als bei dem geringen allgemeinen Verkehr, der Spärlichkeit, mit der Nachrichten in die Weite drangen, meistens bloss locale Ereignisse und für das Local auch wirklich originale Erfindungen durch die allgemeine Kritiklosigkeit der alten Geschichtsschreibung ohne Umstände überhaupt zu Neuerungen für die ganze Welt gemacht wurden. Eine Nachricht wie die obige bei Schöpflin dient nur zum Beweise, dass die längst geübte Glasirung mit Blei damals in dem betreffenden Orte zuerst geübt wurde, wie denn um jene Zeit oft ganze Handwerke in manchen Städten erst genannt und eingeführt erscheinen. Eine zufällige Notiz darüber hat dann Schöpflin gefunden und allgemein genommen. — Unser Text vergisst nach der gewöhnlichen Weise alter Recepte das genaue Verhältniss der Quantitäten zur Mischung anzugeben, die Güte des Fabrikates

hing also von allem Zufall oder empirischer Behandlung ab. Er weiss aber seinen Thon bereits zu schlämmen, ehe das gemahlene Bleioxyd auf die innere Oberfläche angebracht wird. Er vermischt den geriebenen Thon dann mit Oel, weil solches die Eigenschaft hat, im kaltgeschlagenen Zustande mit jenem einen eisenfesten Ueberzug zu bilden, der für sich schon die Haltbarkeit des Topfes sehr erhöht. (Bastenaire-Daudenart, l'art de fabriquer la porcelain etc. Paris 1827, cap. 9, 6.) Mit solchem Ueberzug kann (wie schon in der N. zu I, III gesagt ist) ein Geschirr versehen werden, welches unglasirt bleiben soll, darum fährt der Text fort: willst du es aber mit Glasur versehen etc. Ueber die grüne, hier also ohne Glassfluss (fondant) bereitete Glasur s. oben in jener N. Das Gelb, welches hier ohne weiters bloss durch reines Bleipulver erreicht werden soll, ist ein schmutziger, unschöner Ton, den man heute gern mit einer farbigen Glasur verdeckt. (S. Knapp l. c.) Den Zweck der Bleiglasur, nämlich, dass ein Theil des Bleioxydes sich mit der Kieselerde, der andere mit der Thonerde verbindet, wodurch ein Angreifen des Geschirres durch Säuren verhindert ist, wird hier allerdings, wenn anders richtige Quantitäten gemengt werden, erreicht.

IV. S. N. zu I, III.

V. Grösstentheils Nachrichten des Plinius, namentlich die bekannte Geschichte der Glaserfindung (XXXVI, 25) und die oben bereits angezogene Notiz über römische Fabriken in Spanien und Gallien. Die erstere steht aber hier, wie der Text sagt, aus Isidor, und zwar XVI, 15. Dass sie Fabel ist und so geringe Hitze nie eine Glasschmelzung bewirken kann, brauche ich nicht abermals zu erörtern. (S. Muspratt, Chemie II, 1277. Le Vieil I, 11, Gessert, p. 2—6. Phönizien und Aegypten hatten allerdings in Sydon und Diospolis, Theben und Alexandria bedeutende Glasfabriken. Arr. peripl. p. 4, Strabo XVI, p. 758, Athen. XI, 784 E. Betreffs jener in Palästina s. N. zu XLIX, über die altrömische Industrie s. N. zu I, III. Den Griechen hiess es vielleicht λίθος χυτή. Herod. II, 69, und gewiss ὕαλος. Wie hoch diese Technik auch bei ihnen stand, welche wegen des Mangels aller Reste und neben den anderen berühmteren wenig gekannt ist, zeigt u. A. die Stelle bei Achill. Tat. II, 3,

welche einen Glaskrater schildert, an welchem erhaben gearbeitete und hole Trauben so angebracht waren, dass sie reif schienen, wenn Wein im Gefässe war, sonst aber unreif. — Der linguistische Versuch, vitrum von video abzuleiten, ist recht bezeichnend für Isidorus; ähnlich werthvoll sind die Erklärungen des deutschen Glases von glacies oder glassa etc. Andere denken an die Pflanze Waid (glastum), deren Asche glasartig ist, wozu zu bemerken wäre, dass umgekehrt vitrum auch wieder Waid bezeichnet. Caes. b. g. V, 14. Endlich wird das ags. geglissan, gleissen, glänzen, herbeigezogen. — Vitrum torno terere ist aus Plin. XXXVI, 26, welcher dieses Dreheisens auch VII, 56 gedenkt, vergl. Propert. II, 34, 43, τόρνος. — Admovitrius erkläre ich mir als hartes Glas (wozu die Notiz vom wiederholten Brennen wohl stimmt) aus ἀδάμας (wofür auch ἀδμής) und vitrum. Der Verfasser spricht hier im Imperfectum, offenbar nach älterer Quelle. — Der Obsidian ist ein natürlicher Glassfluss.

Die hier gen. Spiegel sind noch keine Spiegel aus weissem Glas mit Metallbeleg, welche vor dem 12. Jahrhunderte nicht erscheinen. (S. bei Teirich, l. c.) Es sind Imitationen des Obsidian, welche heute noch im Orient überaus geschickt angefertigt werden, bei den Alten aber in Tyrus und Sydon gemacht wurden, woher das Missverständniss mancher Autoren, welche statt dieser schwarzen Obsidianspiegel weisse mit Metallbeleg bereits den Alten zuschreiben. Ich habe a. a. O. ausführlich gezeigt, wie namentlich Deutschland seit dem 12. Jahrhundert in der Spiegelfabrikation bedeutend gewesen, worauf erst Venedig folgte. Im Mittelalter trugen Frauen die medaillenförmigen Spiegel als Schmuck um den Hals gehängt. Siehe dort auch eine Ansicht über den Ursprung der Technik der Spiegelfabrikation.

VI. Die wunderbare Geschichte vom hämmerbaren Glase erzählt ausser Plin. XXXVI, 66, Petron. sat. cap. 51 und Dio Cass. LVII, 21. Dasselbe Problem kam zu hohem Ansehen in der confusen Zeit der Alchymisten und Goldmacher und galt neben Lebenselixir u. dgl. als höchstes Geheimmniss; daher beschäftigten sich Kunkel, Neumann und Raymond Lully damit. R. Boyle (Philos. works, I, 58) erzählt (selber mit Zweifeln)

von einem Glas, das sich durch Hammerschläge strecken liesse. Man hat in neuester Zeit an Email gedacht und diese Ansicht hat Manches für, Manches aber auch gegen sich. Günstig wäre der Sprachgebrauch, in welchem jeder glasartige Ueberzug (s. oben in den Cap. über Töpferei) vitrum genannt ist; und auch heute nennen wir umgekehrt wieder z. B. Glasur — Email.

Zudem unterscheidet sich auch die Emailcomposition von jener der bunten Glasflüsse nur durch solche Eigenschaften, die dem unkundigen der Kunst nicht bemerkbar werden, es konnte also leicht in der Sprache ein und dasselbe Wort beide Techniken umfassen und dann zu einem derartigen Märchen Anlass bieten. Gewichtigere Gründe aber stemmen sich gegen die Annahme, worunter der hervorragendste der ist, dass ein Künstler unter Tiberius den Römern ja gar nichts Neues mit dem Email gezeigt haben würde, womit die Pointe der Geschichte verloren ginge. Wie Aegypter, Griechen und Etrusker verarbeiteten sie es bereits zu kleinen Schmucksachen, aber auch zu Gefässen, was die prachtvolle Essexvase beweist. Ferner ist es sehr glaublich, dass, wie in keinem Falle Glas, auch die Emailkruste den Hammerschlag nicht vertragen hätte. Muspratt. l. c. II, 1279 bemerkt, dass es etwa geschmolzenes Chlorsilber gewesen sein könnte, denn dieses ist fast durchsichtig und mehr oder weniger plastisch. — Siehe auch Gessert pag. 7, n. 2.

Wenn in unserem Texte von der Bereitung des Glases aus Pflanzenasche die Rede ist, so scheint offenbar, nach Art aller dieser alten Vorschriften wieder dasjenige zu erwähnen vernachlässigt, was sich eben dabei ganz von selbst versteht. Hier natürlich der Kiessand, die eigentlich verglasbare Materie. Aus blosser Pflanzenasche lässt sich nimmer Glas gewinnen, denn die Thongefässe der Rodier, von denen Athenaeus im Deipnosophisten erzählt, dass sie durch Brennen mit Binsen- und Myrrhenasche durchsichtig und glasartig wurden, mögen dadurch doch eben nur eine Glasur erhalten haben. Damit ist jedoch nicht in Abrede gestellt, dass gewisse Pflanzen zur Glasbereitung mitdienen können, jene nämlich, welche wie die Gräser, Binsen in Folge ihrer Bodennahrung Kieselerde, d. h. Quarzkrystalle enthalten; nur kann ihr geringer Gehalt an diesem

Stoffe der Glasgewinnung allein nicht ausreichen. Unser Text sagt übrigens weiter unten selber: „Die Asche oder der Sand, wie es geheissen wird", was geschah, weil es eben Beides zugleich war, eine Mischung von Kiessand und Pflanzenasche, dem Alkali. Farrnkraut am Tage der Enthauptung Johannis zu holen, ist eine altheidnische Tradition (S. Grimm, myth. 1160 f.), die in zahllosen alten Berichten wie im noch lebenden Volksaberglauben wieder begegnet und abermals auf den nordischen Ursprung dieser später eingefügten Recepte hinweist.

Faina ist fagina, von der Buche, also ein Adjectiv von fagus, φηγός, deren Frucht, Buchecker, im Französischen heute faine heisst. Dies wird uns ein Fingerzeig für die locale Bestimmung des Receptes sein. Buchenasche dient nicht nur Theoph. II, 4 als Glasbereitungsmasse (II, 23), sondern auch heute noch. Glas, durchsichtiges nämlich, ist das Resultat einer Schmelzung kieselhaltiger Erde und krystallisirter Salze, welche bei hohem Hitzegrad möglich wird, der Stoff, welchem das Glas entstammt, ist die Kieselerde, sie allein, d. h. ohne Beimischung, zu schmelzen, ist nicht möglich, es bedarf Schmelzmittel zur Beförderung, der Salze. Aus Kiessand und dem Alkali der Asche bereitet Theoph. und dieser Autor sein Glas, heute erleichtert ein Zusatz von Manganoxyd oder Arsenik den Process, während ordinäres grünes Glas allerdings noch immer aus der Holzasche und dem Kiese bereitet wird. Das Resultat im vorliegenden Falle würde sich als ein Kalisilicat darstellen, das Hammonitrum, Sandglas, des Plin. XXXVI, 26. Die Pflanzenasche muss das Kali abgeben, d. h. die salzfähige Base, welche sich mit der Kieselsäure zum Silicat verbindet, und wird theils als wirkliche Brennasche, theils als Pottasche angewendet. Die Mangelhaftigkeit des durchsichtigen, farblosen Glases der Alten beruht darauf, dass sie Mangan- und Bleioxyde nicht hinzuzusetzen, andererseits aber durch Befreien des Sandes von Eisen-Oxyden den grünen Ton nicht zu beseitigen wussten. Theoph. nimmt das Mischungsverhältniss 2 : 1 der Asche und des Sandes, will diesen fleissig gereinigt haben und nur so lange warm werden lassen, bis es noch nicht läuft und sich zusammenballte, einen Tag und eine Nacht hindurch. In cap. 5 lehrt er die Schmelztiegel aus weissem Lehme brennen, die vasa, in denen

die Glasmasse, das sogenannte Metall, bereitet wird, indem die nach eben gemeldeten Vorgang gemengte und gekochte Asche sammt dem Sande über Nacht geschmolzen werden. Der Ofen des Theoph. ist im 1. cap. beschrieben; 13′ l., 10′ br. und lässt in seiner Einrichtung bereits die Theile als Feuerherd und Kalcinirofen erkennen, hat acht Oeffnungen für die Töpfe, zwei Feuerlöcher, ringsum die Schutzmauer mit den Oeffnungen zum Einschieben der Gefässe. Es ist der Werkofen mit zwei Herden und kugeliger, gewölbter Bedachung. Nebstdem hat er einen Kühlofen (cap. 2) 10′ l. 8′ br. 4′ hoch. Im ersten Herde geht das Kochen, im zweiten das Reinigen und Schmelzen, im 3, das Kühlen vor sich, um dem Glase Festigkeit zu verleihen. Die Ausdrücke mortariola und archae kennt Theoph. nicht, hat aber nach seiner Schilderung einen besseren Ofen als unser Autor. — Die Färbung des Glases in Roth durch Kupferfeile ist die gewöhnliche im Mittelalter, dem eben dieser Ton die meiste Schwierigkeit bereitete; Kupferoxydul oder Eisen, welches leicht zu dunkel färbte, waren die alleinbekannten Mittel. Theoph. II. 8 überlässt es dem Zufall, ob in Folge der verschiedenen chemischen Composition der Materialien sich von selbst ein rother oder gelber Ton zeige, den solle man gleich benützen und deshalb auch die Masse lieber in vielen kleinen Töpfen kochen. In einem späteren Cap., 12, handelt er von „verschiedenen Farben des Glases“, doch hier nicht des transparenten, sondern des opaquen für Mosaik und Email, ohne übrigens Vorschriften zur Bereitung zu geben. Bekanntlich sind mehrere Cap. (12—15) der Schedula, welche über die Färbung durchsichtiger Gläser handeln, verloren, aus den Mss. gerissen und nur durch die Angabe des Index dem Titel nach bekannt. Der eine Farbton wird daselbst Gallien genannt, der andere ist grün, der dritte blau. Auch unsere Stelle bringt dieselbe Bezeichnung, das Mayerne Ms. eine gali colour, red für Poterien. Hendrie p. 169 erblickt in diesem unseren Gallienum das Gallien der vielgewünschten Stellen bei Theoph. und erklärt es als ein tief carminrothes, von einem Protoxyd des Kupfers gemachtes Glas. Jedenfalls bezeichnet das Wort die Heimat der Fabrikation, denn Theoph. schreibt es der Glasfenster liebenden Francia zu, unser Autor sagt, quem Gallienum

vocamus — eine einfache Deutung, gegen die sich Beziehungen auf χαλός oder den Kaiser Galienus lächerlich ausnehmen. Ob aber das Recept des Heraclius jenes verlorene des Theoph. wirklich ersetzt, ist fraglich; dass Kupfer das Glas roth färbt, wusste man schon lange. Entweder die vorliegenden Recepte für roth und blau sind nicht die verlorenen des Theoph., oder wenn doch, so hat man sich zu viel von diesen vorgestellt. Von dem Ausbreiten des Fensterglases, welches erst mit dem Rohre geblasen wird, spricht gleichfalls Theoph. cap. 6, er bereitet dazu einen eigenen Streckherd, cap. 3. Beide Berichte gleichen sich nicht allein untereinander im Wesentlichen, sondern auch der gegenwärtig üblichen Technik. Die Blase wird durch Schwingen kugelig gemacht, die Unterfläche mit einem kalten Eisen abgesprengt, eine Walze hineingeschoben, dann auch die obere Haube entfernt und im Kühlofen durch einen Schnitt der Cylinder an der Mantelfläche geöffnet und aufgerollt. Wie membrun die Fleischfarbe, so bedeutet wohl cerasin das wachsgelbe Glas.

VIII. Bleiglas, von dem schon in den N. zu I, III die Rede war, wurde namentlich in älterer Zeit viel bereitet. Merr. p. LXXXIII bemerkt mit Recht, hier sei vom Schwarzloth zum Malen der Contouren auf Glasgemälden die Rede, welches Theoph. II, 19 erwähnt. Hier erhalten wir eine Anweisung Bleiglas zu Gefässen, Scheiben und allem Möglichen zu blasen und aus diesem kann ferner auch Schwarzloth gemacht werden, wie in der Klammer sehr ähnlich der Stelle der Theoph. gesagt ist. Der griechische Saphir, den Theoph. mit gehämmertem Kupfer und grünem Glas mit Wein oder Urin mahlt, um die Glasmalerfarbe zu erhalten, ist eben ein Bleiglas; hierüber s. N. zu III. XLIX.

Unser Bleiglas ist ein weiches, aus Kiesel und Bleioxyd geschmolzen, das die Holländer später Jet und die Franzosen Rocaille nannten und gebrauchten, um mit diesem Flussmittel die Farben am Glase zu befestigen. Ein anderes Bleiglas werden wir noch im Judaeum kennen lernen. Ehedem kam Blei im Venezianischen und Tiroler Glase vor, wesshalb jenes auch als Trocknenmittel für Oele benützt wurde. (Cenn. N. zu cap. 91, pag. 166.) Das so erzeugte Glas zeichnet sich durch einen

schwärzlichen Ton aus, hat erhöhte Schmelzbarkeit und darf nur mit Kali, nie mit Natron angefertigt werden. Bei vollkommen richtiger Anfertigung soll es ganz farblos sein, wiegt das Bleioxyd vor, so erhält es leicht gelbliche Färbung. — Grossinum (vergl. XLIX) scheint ein gros zu bedeuten, ein französisches Gewicht gleich einer Drachme oder ein Achtel Unze.

IX—XI. S. N. zu L. IV.

XII. Wir haben in der N. zum 42. Cap. des Cennini'schen Tractats und bereits die Abweichungen der Abgaben unserer Stelle ins Auge gefasst. Vergl. auch Cenn. 135 – 138, 165, 168, 174. Emantes verleugnet nicht dieselbe Wurzel, die in haematites und amatito, der lapis sanguineus des Theoph. I, 31, pierre sanguinebei Lebrun VII. 7. Zu den Citaten am angegebenen Orte füge ich hier noch die Muthmassung ninzu, dass wahrscheinlich auch der lapis amotica, welchen Vasari im Leben des Glasmalers Wilhelm von Marseille erwähnt, dasselbe sei. Er beschreibt ihn als roth, man trug ihn zerrieben auf Glas auf und polirte Gold damit, ein Umstand, der denn doch darauf schliessen liesse, dass man sowohl die Zeichnen- und Malerfarbe als den Brunirstein aus demselben einen Stoffe bereitete.

XIII, XIV. Die älteste Art, Staniolblättern den Schein des Goldes zu geben, ist, was die mittelalterlichen Recepte pictura aureola, auripetrum u. a. genannt wird, wobei nämlich das Blatt Zinn einen Anstrich von Safrangelb erhielt und mit Firniss glänzend gemacht wurde. Wir werden in den N. zu Cap. XLIV und im Excurs zu XXV, XXVIII, und XXIX hierüber ausführlich handeln. Jünger als diese primitive Manier ist die des Cenn. und der gesammten gleichzeitigen Giottesken in Italien, byzantinischen und ältesten deutschen Maler. Cenn. spricht darüber ausführlich Cap. 95, 97 – 101, 143 betreffs der beim Fresco in Anwendung kommenden Vergoldungen. Sein Zinn ist in der That vergoldet, d. h. wirklich mit Gold bedeckt, welches er mittelst einem flüssigen, nicht weiter beschriebenen Haftmittel, auf dem Staniol anbringt. (99.) Das hier gemeinte scheint nur Gold zu sein in Folge einer Mischung, welche darauf gestrichen wird. Hiebei spielt Quecksilber eine Hauptrolle. Diese Art Vergoldung ist mit jener des Cenn. parallel gegangen, während das auripetrum der früheren Zeit haupt-

sächlich angehört. Cenn. kennt sie übrigens auch, nur aber in der Miniaturmalerei, nimmt ähnliche Ingredienzien und nennt sie Porporina. (Cap. 159 und N. p. 174, wo Parallelstellen verzeichnet sind.) Das bei Cenn. in den Noten genannte aurum musicum ist diese Mischung des Heraclius, nur dass auch von Ammoniak ein halbes Pfund und Schwefel dazukommt. Ueber mannigfache Vergoldungen, Blattgold- und Goldstaubvergoldungen bietet reiche Belehrung das schon genannte Buch: The handmaid, I, p. 421—471. In den Kunstbüchlein des 16. Th. (Egenolff, Helmreich etc.) begegnet am häufigsten diese Quecksilbervergoldung.

XV—XVIII. Theoph. III, 68 erzählt, wie Messing vergoldet wird, es geschehe wie beim Silber und Kupfer, erfordere aber grössere Sorgfalt, längere Bearbeitung und dickeren Auftrag des Goldes. Ist der Galmei dabei, der schlecht gereinigt und ausgekocht würde, so erscheinen weisse Flecken. Das Vergolden des Silbers beschreibt er ib. 38, es geschieht mit Weinstein, Salz, Quecksilber und gemahlenem Golde. In die warme Mischung taucht er das Silber. Diese Quecksilbergoldung besteht darin, dass das Gold in Gesellschaft dieses flüssigen Körpers als Amalgam haften gemacht und jene dann durch Hitze verdampft wird, also das Gold allein zurückbleibt. Sie ist nun ausser Gebrauch und taugt nicht für zarte Vergoldung. Etwas Aehnliches, mit einer Lauge von Essig, Alaun und Salz hat schon Plin. XXXIII, 20. Cellini's Vorgang (Uebers. von J. Brinkmann) ist dem bei Theoph. sehr ähnlich, mit unserem Text stimmt einigermassen die Art, wie er es macht, einzelne Stellen des Metalls von der Vergoldung unberührt zu lassen. Die Recepte des 16. Jahrhunderts enthalten dasselbe, sonderbar ist eines, welches vorschreibt, Hechtsrogen und Ochsengalle als Färbemittel der Vergoldung anzuwenden. Die letzte Arbeit ist immer das Poliren mit der Kratzbürste oder dem Brunirsteine. Atramentum (XVI) ist der lateinische Name für römisches Vitriol, atramentum sutorium (Kupfersulphat) zu unterscheiden von dem atramentum unseres cap. LIII, welches eine Farbe von Russ bezeichnet (s. d.). Das Recept XVIII ist nur eine Parallele zu dem vorigen, denn alumen rotundum entspricht dem obigen Alaun. Sal gemmae, wovon Bol. 277—282 viel beibringt und

das in den gedruckten Kunstbüchlein des 16. Jahrhunderts, namentlich bei alchymistischen Präparaten eine grosse Rolle spielt (KWschul I, XX, 16) ist Steinsalz. Es entspricht dem einfachen Salz in obigem Recept. Der Erzfeile endlich correspondirt hier calcanthum.

Calcanthum ist wie atramentum Kupfersulphat, rothgebranntes Vitriol, das colcothar, vitriol marin der Franzosen, von dem d'Incarville berichtet, dass es auch bei den Chinesen zum Vergolden gebraucht wird. Es scheint, dass hier fast dasselbe Recept, nur mit fremdartigen Namen der Ingredienzien gegeben ist. (S. Mittheil. des österr. Museums, 1872, p. 97.)

XIX. Dirigitur, vergl. Plaut. Curc. 3, 54. — Hier ist von Elfenbeinintarsia die Rede, welche in dieser Zeit wohl noch nicht sehr häufig vorkommt. Labarte, arts ind., gibt aus Inventaren der Karolingerzeit übrigens zahlreiche Angaben über Elfenbeinwerke, Dolche, Kästen, Stühle, Diptycha, die eingelegten Elfenbeinkästchen floriren erst im 13.—15. Jahrhunderte.

Statt ornare hat C. carvare, ein unclassisches Wort, aus welchem das englische to carve, schnitzen, carved work; Theoph. III. 93 lehrt Elfenbeintäfelchen und -Messerhefte zierlich mit Figuren zu schnitzen und wie unser I, IX zu vergolden, in 94 auch das Rothfärben des Beines, doch nichts über eine an Marqueterie erinnernde Technik in diesem Stoffe. Die im Texte enthaltene Berufung bezieht sich auf die Mappae clavicula (p. 64), der Schlusssatz gehört zu den vorigen Cap. und fehlt in C.; plicare hat sich an diese Stelle offenbar aus etymologischen Gründen verirrt, indem der Name der Diptycha, der Hauptwerke spätclassischer und frühmittelalterlicher Schnitzerkunst in Elfenfein aus πτ′σσω gebildet ist, das dem lateinischen plico gleichsteht. Es ist hier nicht an „Falten" gerade zu denken, sondern an die allgemeine bei Diptychen und ähnlichen Elfenbeinarbeiten übliche Technik.

XXI. Siehe Excurs zu XXV und ff., Cenn. 155 und die dort gegebenen Hinweise. Eine ähnliche Flüssigkeit ist das Vermail bei Watin, p. 144.

XXII. Paramentum ist nicht zu erklären. Theoph. III 31. u. 51 mischt Kupfer mit dem Salz, im Uebrigen ist sein Vorgang abweichend und beide heute werthlos. Die Boraxlösung findet

sich schon in alten Recepten, in Cillini etc. KWschul I, XXV.

XXIII. Das hier durchgeführte Experiment beruht auf einer genauen Erkenntniss des Archimedischen Princips, welches der Verfasser ohne Zweifel aus arabischen Quellen geschöpft haben muss. (Vergl. III 33.) Die Gelehrten dieses Volkes machten die christlichen Abendländer um die Wende des 12. Jahrhunderts wieder mit den Schriften des Euklid und Archimedes bekannt. (Siehe G. Libri, Histoire des sciences mathématiques en Italie etc. 2. Ausg. Halle a/S. 1865. 2. Band, p. 19.)

Unter den hier gemeinten Denaren, natürlich den Gewichten dieses Namens, nicht Münzsorten, sind nicht die altrömischen zu verstehen, welche als denarii des Papirius oder der Republik den 84., unter Nero den 96. Theil eines römischen Pfundes ausmachten, sondern jene, welche gegenwärtig noch in Italien als Denari oder Danari gelten und in der Anzahl von 288 auf ein Pfund reichen. Vielleicht deutet dies auf die Heimat des Verfassers dieser Zeilen.

XXV, XXVI, XXVIII, XXIX. Siehe den Excurs am Schlusse der Noten.

XXVI f. Vergl. Cenn. 110 ff. Der Schlusssatz zeigt, dass nicht freie Leinwandflächen (welche übrigens im 13. Jahrhunderte zur festlichen Bekleidung der Kirchenwände schon üblich waren) gemeint sind, sondern Holztafeln, mit Linnengrund überklebt. Cenn. p. 169 zu 114.

XXXI. f. Vergl. Cenn. N. zu 72 und die cap. über Tempera-Malerei.

XXXIII. Siehe die Einl., Merr. CIX—CXII, 176, Aud. 172, Bol. 323—356.

XXXIV. Ich verweise für alle folgenden Cap. bis zum Schlusse auf die Noten zu den Cap. des Cenn., in denen dieselben oder verwandte Farbstoffe genannt sind und unsere Stellen sich bereits angezeigt finden. Das hier Folgende sind bloss Ergänzungen dazu. — Vergl. Kunstbüchlein Augsburg 1535. Fol. X b (2 Recepte), Scheffer p. 173.

XXXVI. Bereitung von Bleiweiss im selben Kunstbüchlein fol. XX b, vom Minimum XIX a, Watin 17, Handmaid I, 132 ff. Plin. XXXV, 6, 20 erzählt, dass usta durch eine Feuersbrunst

zufällig entdeckt worden sei, als Bleiweiss, welches im Pyräus in Büchsen verladen wurde, durch die Glut gebrannt wurde. Zuerst habe es Nicias angewendet; das beste, aus Asien kommende, hiess Purpurea, in Rom machte man es aus dem marmorartigen silis (Berggelb, Gelberde, vergl. Plin. XXXIII, 12, 56 ff. Vitr. u. A.) mit Essig.

XXXVIII. Steiner: Kunstbüchlein f. XI b, XX a; Watin 29, Handmaid 112 ff.

XLIV. In diesem Recepte sind verschiedene Angaben, wenn auch nicht kritisch genau, wiederholt und verwendet, welche sich im ersten Buch der Schedula des Theophil zerstreut finden. Das Wichtigste, nämlich die Anwendung des Firniss-Surrogates glassa geht auf cap. (Ausg. Hendrie), die Bereitung des Saftes aus der Rinde auf cap. 29 (Ausg. Escallopier) zurück. Somit wäre denkbar, dass unter dem Meister R., nach dessen Recept die Bereitung des Auripetrum hier gezeigt wird, in der That Theophil gemeint sein könnte, dann in jenem Manuscripte seines Werkes, welches Morelli unter den Schätzen der Bibliothek Nani in Venedig erwähnt (aus dem 17. Jahrh.), erscheint Theophilus mit dem Beinamen Rugerus. Vielleicht hat unsere Stelle hiefür bestätigende Kraft. Unter vesprum ist der Dornstrauch verstanden.

XLV. In allen Handschriften steht silicia, dennoch stimme ich Merr. bei, welche mit flint übersetzt, also silice, von silex, annimmt. Silica, siliqua oder silicia, auch foenum Graecum, heisst eine Pflanze, Fönnkraut, Bockshorn bei Plin. XVIII, 16, 39 und Col. II, 10, 33, Bock, Kräutt. f. 213.

XLVI. f. Flüssigkeit wird der Borax hier immer genannt, weil beide Cap. ihn als Bestandtheil für das im XLVIII beschriebene Niello schildern, zu dessen Bereitung er als ein Fluss hergestellt wird.

XLVIII. Vergl. Theoph. III, 28, 29, 32, dessen Angaben gleich denen der Exper. des Manuscriptes von Montpellier, Vasari's, Biogr. Cellini's mit dem vorliegenden Recepte ganz übereinstimmen. In der Besprechung jener Stellen des Theoph. wird im Zusammenhange ausführlich über die Niellotechnik die Rede sein. „Zeichne mit dem Attramentum (Tinte, vergl. Theoph. I, 45) was du willst am Silber“ — scil. und gravire die Zeichnung sodann aus.

XLIX. Judaeum. Siehe den citirten Aufsatz in Teirich's Blätter für Kunstgewerbe, I, pag. 30. — Schon nach Hiob XXVIII, 17, Moses, I, 24, 10. Flav. II, 8 finden wir Glas bei den Juden, Merr. LXXXIII, n. 2, XCII, n. — Palea aeris hat Plin. XXXIV, 13, 36.

L. Gleich den folgenden Cap. aus antiken Schriftstellern zum Theil wörtlich übergegangen. Das allein Interessante daran ist nur, dass, wie Springer u. A. in seinem Aufsatz über das Fortwirken der Antike im Mittelalter angedeutet hat, die Kenntniss des Plinius und Vitruv im 13. Jahrhunderte von Einfluss war. — Paratonium nach Vitr. VII, 7 von dem Orte in Aegypten so genannt; nach Plin. XXXV, 6, 18, dem unser Autor hier zu Anfang wörtlich folgt, wurde es für harten Meerschaum mit Muschelschleim vermischt gehalten, die fetteste weisse Farbe, für Mauern wegen ihrer Zähigkeit am brauchbarsten. Gutes machte man in Cyrene und Creta, in Rom falsches; Plin. gibt auch den Kostenpreis an. — Melinum. Auch diese Stelle aus Plin. XXXV, 6, 19. Die beste, sagt er, kommt von Melos, die von Samos ist zu fett. — Thylesius de color. 319. Sed haec pictores videant, quibus olim in usu tantum erat melinus color, candidus. Theodote scheint bei Plin. ein Weiss zu bedeuten (sonst Grünspan, vergl. Cenn. N. zu cap. 51), es kam von Smyrna und diente zum Bemalen der Schiffe. — Sandaracha, Plin. XXXIV, 18, 56; XXXV, 6, 22 15, 50. Fulg. Naev. bei Festus, Scheffer p. 172. — Azur ist hier (gegen den Text bei Vitr.) natürlicher lapis lazuli, wie aus dem folg. Cap. sich ergibt. Vergl. Scheffer, pag. 168, Watin p. 32.

LI. Glades. Diese Stelle scheint eine Umbildung von Vitr. VII, 8 zu sein, wo es heisst: Foditur enim gleba, quae anthrax dicitur antequam tractionibus ad minium perveniat, vena uti ferreo magis subrufo colore, habens circa se rubrum pulverem; cum id foditur, ex plagis ferramentorum crebras emittit lacrimas argenti vivi, quae a fossoribus statim colliguntur, d. h. also, aus Zinnobererz wird, wie heute noch, Quecksilber gepresst; das ἄνθραξ ist Kohle, aber auch Zinnobererz. In Folge dessen scheint mir glades vel glaciens aus dem Vitruv'schen Gleba verdorben, um so wahrscheinlicher, als der Text seine Unsicherheit durch das vel selber bekennt. Der Zusammen-

steller der Tab. syn., p. 28, kennt sich nicht besser aus und schreibt gar: Glades vel glacies (!), cum ex metallis primum exciduntur, guttas argenti vivi exprimunt, pro usu artificum, et sine ipsis aes neque argentum inaurari possunt. Diese Notiz ist dem Heraclius entnommen. Wenn Merr. p. 246 mit ice übersetzt, so muss man schweigen und staunen. — Metalla übersetze ich nicht mit Metall, sondern im Sinne der Digesta und Kirchenväter durch Bergwerk überhaupt, vergl. auch Livius XXXIX, 24. — Amalgame, d. h. Verbindungen von edlen Metallen mit Quecksilber, kannten die Alten schon. Plin. XXXIII, 6: Optime purgat aurum (vivum argentum) etc., ut ipsum ab auro discedat, in pelles subactas effunditur, per quae sudoris vice defluens; purum relinquit aurum. Vitr. VII, 8. Is. Sev. Heute weiss man die Scheidung beider Stoffe, aber ohne Verlust des Quecksilbers zu bewerkstelligen. Vergl. mit unserer Stelle Bol. 23, Beckmann, G. d. Erf. I; 44 ff.

LII. Folium ist hier der Farbstoff, welcher an andern Orten Tournesol genannt wird, so bei Alcherius; von croton tinctorium, Krebskraut, das namentlich am Mittelmeere wächst, im Languedoc noch vielfach zum Färben von Leinwand und Zuckerpapier gebraucht wird, tournesol en drapeau. Wir werden bei Besprechung von Theoph. I, 14 ausführlich über den häufig begegnenden Farbennamen Folium zu sprechen haben und sämmtliche darauf bezügliche Citate beischaffen, deren Zahl nicht gering ist. Von Tournesol wird, in Uebereinstimmung mit unserer Stelle berichtet, dass es gerne abbleicht und deshalb den Dämpfen des Kalkes ausgesetzt wird. — „Drachenblut oder Sandis“ ist nicht etwa so zu verstehen, als meine der Verfasser damit ein und dasselbe, sondern er coordinirt beide hinsichtlich der Art der Anwendung. Sandis Garanicia ist die Krappröthe. (Cenn. p. 150.) Von ihr spricht Vergil, wo er sagt, die Sandyx färbe das Schaf, das sie abweidet. Plin. XXXV, 6 nennt sie unter den künstlichen Farben, Strabo, Diosc. haben σάνδυξ oder σάνδιξ. Sosibius Spart. (Grammatiker um 270 a. Chr. bei Hesychius) nennt es eine Pflanze, die zum Rothfärben taugt. Bei Laur. Lyd. heissen feine rothe Gewänder σανδυκες. Eine Geschichte von indischem Sandix, welcher wie Purpur färbte, bringt Vopisc. im Aurelian. In dem Annex zu

Heraclius trägt die Farbe, je nachdem die Recepte aus verschiedenen Quellen compilirt sind, folgende Namen: garancia, sandis, rubea, warancia. (III, LI, LV und XXXII.) S. auch Tab. syn. p. 36. — Crisicula. Aus Vitr. VII, 9. Ist der χρυσοκόλλος, grünes Oxyd des Kupfers, welches Theophrast, hist. lap. cap. 90 als Malerfarbe aufzählt und das nahe bei dem Lazur vorkommen soll; eine grüne Erdfarbe. Plin. XXXIII, 5. Merr. CCXVI; Tab. syn. p. 25. Scheffer p. 169. — Indicum, Plin. XXXV, 6 erzählt, eine Gattung sei ein in Indien am Rohre sich ansetzender Schlamm, der beim Mahlen schwarz wird; eine zweite ist der Schaum, welcher auf den Kesseln der Purpurfärber aufschwimmt. S. jedoch Cenn. p. 157.

LIII. Vitr. VII, 10. Vergl. Theoph. I, 45, M. J. Dauw's wohlunterrichteter Schilderer und Maler etc. 2. Aufl. Kopenhagen und Leipzig 1755, p. 471 sagt: „Sonsten sind die schwarzen Farben Atracinus, welchen die Maler Atramentum nennen“ u. s. w. Plin. XXXV, 6 macht es aus einer Schwefelerde oder aus Kohlen, tadelt aber diese Bereitung selbst. Am besten sei Russ von pechhältigem Holz, mit eigenen Apparaten präparirt. (Vergl. unsere Stelle.) Polygnot und Mikon wählten hiezu einen Harzbaum, Namens tryginon. Apelles nahm gebranntes Elfenbein, das zäheste sei das in Essig gelöste.

LIV. Der Anfang ist dunkel; dass gebranntes Kupfer Bleiweiss liefert, ein Irrthum. Der Name purpurinus color bezeichnet wirklich rothe Farben, zum Unterschiede von porporina bei Cenn cap. 159. — Oster. Die Stelle vergl. mit Vitr. VII, 13; das purpura der Alten, Oster ist ein Seefisch. Tab. syn. p. 32: oster piscis est marinus, cujus sanguis color est rubeus; purpureus vocatus; ibid. pag. 37, ostis maris. Wurde namentlich zum Färben des Pergamentes gebraucht: carmen . . . . ostro tota nitens, argento auroque. (Optatianus in panegyricus Constantini.) S. Wattenbach l. c. p. 86—92. Vergl. Baifius p. 163.

LV. Die Erklärung der Pflanzenfarben s. in der Note zu I, II. Dem ganzen Cap. liegt Vitr. VII, 14 zu Grunde. Vaccinium ist das purpurfarbene Veilchen. — Angularia oder Formosa ist keine Pflanzenfarbe, wie Tab. syn. p. 19 unter Anquillaria glaubt, sondern eine erdige. Der Name kommt von

anulus, Ring, bei Plin. XXXV, 6 bezeichnet annulare die Ringkreide, eine weissliche Farbe aus Kreide, mit Glas von Ringgemmen gemischt. Er setzt hinzu, sie diene zur Carnation für Frauengesichter. Vitr. l. c. item propter inopiam coloris indici altam Selinusiam aut Annulariam vitro, quod Graeci ἴσατιν (Waid) appellant, inficientes, imitationem faciunt indici coloris. Hiezu Rivius (Vitruvius Teutsch, Basel, 1548, p. d. IX): Aber die Anularia sol ein weysse farb sein, damit die gemalte Bildtnuss der Weyber angestrichen worden seind, ist von Kreiden und Glass gemacht worden.

LVI. u. ff. Incidere abermals dem Plinius entlehnt. Incisura bezeichnet die Trennung des Schattens vom Lichte in der Malerei: Ratio in pictura ad incisuras, hoc est, umbras dividendas ab lumine. Plin. XXIII, 13. Diese Cap. scheinen einer byzantinischen Quelle entnommen zu sein, wie der Ausdruck bisetum beweist (S. Cenn. p. 143), gleichwohl rührt incidere aus classischen Schriftquellen, der Ausdruck vergaut (blaugrün) von dem französischen Verfasser her. Ueber alle hier genannten Farben geben die Noten zu Cenn. Nachricht; Carmin, s. Watin p. 25, Braun ib. p. 34, Ocker Plin, XXXV, 6. Ein ähnliches Cap. ist Theoph. I, 14, eine Wiederholung in den add. bei Hendrie, p. 418. — Alle diese aus classischen und byzantinischen Quellen entnommenen Vorschriften haben wohl auch für die gleichzeitigen, mittelalterlichen Künstler keinen Werth gehabt und sind mönchisch gelehrte Schreibbelustigungen, indessen kaum unpraktischer als jene weit kritischeren Versuche über Malerei, welche im 16. Jahrhunderte Thylesius, Baifius, Scheffer und Rivius mit ausschliesslicher Beachtung der antiken Schriften über diesen Gegenstand zusammengestellt haben.

EXCURS

über die historische Entwickelung der Oelmalerei seit den ältesten Zeiten bis in die Periode der Gebrüder van Eyck.

Zum III. Buch, Cap. XXV, XXVI. XXVIII, XXIX.

Den Oelbaum, welchen bereits Moses erwähnt, als ἐλαία in den Homerischen Gedichten genannt, finden wir frühzeitig im Süden Europa's, wo er grosse Bereiche, schnell gedeihend, mit ganzen Wäldern bedeckte, erst nach Griechenland, dann nach Italien aus denjenigen alten Culturgebieten des Ostens verpflanzt, welche dem Hellenenvolke so viele der ersten Substrate späterer Entwickelung gespendet hatten. Wie das Oel im Göttercult, als Siegerpreis der Spiele, als Kosmetikon und Stärkemittel des Körpers diente, ist seit Langem her sattsam erörtert und bekannt, aber auch die jüngere Frage, ob die Alten das Oel in der Malerei gebrauchten, setzten nun treffliche Untersuchungen endgiltig in ein rechtes Licht.

Die Oelmalerei fand, wie zu zeigen sein wird, erste Aufnahme und Anwendung bei nordischen Nationen, ihr Wesen, Vorkommen und Gedeihen hängt innigst mit den klimatischen Verhältnissen zusammen, indem ölgemengte Farben einer rauhen Atmosphäre besser trotzen als andere, zartere Mischungen. Wir werden noch betrachten, wie bei Einführung dieser Technik gewiss die zwingende Nothwendigkeit ein Hauptwort mitgesprochen, wie andererseits bei glücklicher wohnenden Völkern die Wandmalerei die weitaus bedeutendste Rolle spielt, so zwar, dass viele ihrer Meister in den Tafelbildern allein nicht kennen zu lernen und nicht zu würdigen sind; auch ergibt sich die Beobachtung, dass, wie Mottez (préf. XXVI f.) sich treffend äussert, stets zum Schaden der grossen Kunst die Oelmalerei, Hand in Hand mit einer Neigung zum Ueppigen, Blendenden,

Weichlichen und Reichen auftritt. Echt männliche, kräftigschlichte und in ihrer Einfachheit grosse Perioden lieben das Fresco, welches raschen Entschluss, Sicherheit und entschieden ruhiges Wollen erfordert. Die Werke der Tafel- und Oelmalerei gehören ihrem Besitzer, jene der Wandmalerei jedem Auge; jene hat einen privaten Charakter im Geiste des Renaissancestaates, diese ist für die Gesammtheit, eine volksthümliche Kunstform. Die letzteren Umstände walten bei den Hellenen. In früheren Tagen schon waren Wandflächen des Tempelnarthex und Hallen mit Gemälden geziert und wir hören von edlen Schöpfungen auf diesem Gebiete, während Tafeln erst am Abende der griechischen Herrlichkeit beliebt werden und trotzdem immer untergeordnet in der selbst untergeordneten Malerkunst verbleiben. Jene älteren Werke eines Polygnot, Panaenos, in ihrer keuschen, strengen Fassung, mehr mit Farben leichtgefüllte Umrisszeichnungen als Gemälde in unserem Sinne, scheinen die Idee der Alten über diese Kunst wohl zu repräsentiren. Die wunderbare Harmonie in der geistigen Anlage dieser Menschen, welche eben in d em weisen Maasse, der göttlichen σωφροσύνη der Künste im edelsten Beispiele erscheint, erkannte das rechte Verhältniss der Malerei zur Plastik und wusste sie daher rein und selbstständig zu erhalten, indem alle Rivalität gegen die Schwesterkunst ein nonsens war. Die Zeichnung und in deren Grenzen eine bloss andeutende Färbung sind die Mittel der Malerei, alle Kunstgriffe der Täuschung aber: Reliefwirkung, Modellirung, Licht- und perspectivische Effecte, sollten nicht geübt werden, als ein ungeheurer Aufwand, der schliesslich doch nur Schatten und missglückter Versuch bleibt. Das schuf des Volkes grosse Wahrheit in allen Dingen, ihre sichere Fühlung des Richtigen; erst die Tage des Verfalls konnten auch bei ihnen mit Lüge und Verstössen wider die Natur herankommen und die Weintrauben der Zeuxis als Ideal der Malerkunst hinstellen.

Wenn aber kein Wunsch, kein Bedürfniss waltet, findet kein Suchen statt. Nur dieser Sachlage kann man zuschreiben, dass die Alten sich des Oeles zur Malerei nicht — in unserem Sinne — bedienten. So reich dieser Stoff an fördernden Eigenschaften zur Erreichung feurigen Colorites, frischen, lebendigen Farbenglanzes, Abtönung der Schatten, Bildung des Körper-

lichen ist etc., so begierig die Meister des 16. Jahrhunderts darnach griffen, so geringfügig waren diese Vorzüge dem, der sie nicht schätzte.

Nebstdem ist übrigens noch Eins zu beachten. Die Annahme des Vorhandenseins einer sogenannten Oelmalerei bei den Griechen ist noch überdies ein Ueberflüssiges. Als mit dem Hinsterben des reinen, höchsten Sinnes selbst bei diesem Volke einerseits niedere Richtungen emporzuwuchern begannen, andererseits bereits früher, soweit ein gewisses Genre es fordert, findet sich ja ohnehin auch auf dem technischen Gebiete eine Neuerung. In der alten besten Epoche überwiegt Bildnerei in jedem Sinne, sie war die heilige Kunst der archaischen Zeit gewesen, sie blieb auch nach Befreiung von der priesterlichen Regelung im alleinigen Besitze sozusagen des Rechtes, Götterbilder zu schaffen, die Arbeit des Malers war untergeordnet, Decoration, Genre, namentlich die Darstellung des menschlichen Lebens im Gegensatze zu Göttergeschichten. Später dann, nach allgemeiner Verwirrung dieser organisch schön geordneten Verhältnisse, als mit dem Erlöschen des feinsten Stylgefühles all' das realistische Wesen: Streben nach Illusion, Erreichung der Natur u. s. w. Werth erhalten, als die Bedeutung der Malerei stieg und dieselbe, nicht mehr dem allgemeinen plastischen Charakter der Hellenischen Kunst edeluntergeben, sondern Nacheiferin der Bildnerei geworden — da „erfand" dieses Bedürfniss ja ohnehin ein der neuen Tendenz genügendes materielles Mittel und setzte die Enkaustik an Stelle der älteren, einfacheren Fresco- und Temperatechnik. Den Hellenen ist die Enkaustik in genau gleicher Weise, was uns die Oelmalerei, auch sie wird von einem realistischen Drang ins Leben gerufen und entsprach im milden Klima dem Zweck, tiefere Töne mit wohlvermittelten Uebergängen und grössere Dauerhaftigkeit zu erzielen, ebenso wie das gleiche Bestreben in unserer Region durch die Oelmalerei realisirt wurde.

Die Gemälde in Pompeji, Herculanum und Stabiae sind theils an, theils in den Häusern auf die Wände gemalt. Ueber ihre Technik herrscht seit Erscheinen der Pitture antiche d'Ercolano e contorni (1757) grosse Meinungsverschiedenheit, welche im eigentlichen Verhalte uns hier nicht angeht. Die

Frage ist, ob dieser Schmuck der Mauern a fresco oder a tempera oder enkaustisch hergestellt sei; man findet die Ansichten zusammengestellt in Helbig und Donner: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens in der vorausgeschickten Abhandlung: Ueber die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von O. Donner. Leipzig. 1868. pag. II—X. Die Meinung des Verfassers geht dahin, dass bei Weitem die Mehrzahl ganz in fresco gemalt und in tempera bisweilen vollendet wurden; Enkaustik aber sei niemals anzutreffen. Mit Donner's Beweisführung ist der Streit wohl entschieden.

Dies glaubte ich anführen zu müssen, um etwaigem Einwurf vorzubauen, dass nach Plinius XXXV. 122 schon Polygnot und andere frühere Maler die Wachstechnik geübt hätten. Ist dieses nicht zu leugnen, so zeigen nun die Pompejanischen Wandbilder, dass selbst in der späten römischen Periode noch durchweg das Fresco vorherrscht, wie auch Apelles, Protogenes und andere Meister ersten Ranges „sich auf eine Technik nicht einliessen, die einem freieren, grossartigeren Schaffen doch immer durch ihr Material lästige Beschränkungen auferlegen musste“. Die Enkaustik jener alten Maler kann somit bei dem strengen, zeichnenden Styl nichts Gegenbeweisendes haben. Das Malen auf nassem Kalk war und blieb in der grossen griechischen, wie für die italienische spätere Kunst das natürlich-angemessene Element, eine Sphäre, in der kühne, gewaltige Erscheinungen kräftig zum Ausdruck kommen konnten, eine Form, welche behufs der Composition den Geist zu entschiedener Thätigkeit nöthigte und also dieser dem Hellenischen Wesen ohnehin eigenthümlichen Beschaffenheit auf halbem Wege entgegenkam.

Ich vermag es nicht glaublich zu finden, dass die Alten niemals sollten daraufgekommen sein, wie Oel sich zu Farbenmischungen so trefflich eigne. Indem es wahrscheinlich schon die Aegypter wenigstens als Ueberzüge der Reliefs und Mumienbemalungen gebrauchten und das Naphta wohl kannten (d'Agincourt II, pag. 2), indem, wie Einige meinen, eben als Reminiscenz der antiken Kunstübung sich die Anwendung von Oelfirnissen bei den Byzantinern forterhalten, indem ferner der Fettstoff der Olive in allgemeinem, vielseitigstem Gebrauche

stand und täglich die Speisen, kosmetische Mittel und Medicamente damit bereitet wurden, wie die grosse Menge solcher Präparate bei Plinius beweist — sollte da im Laufe von so viel Jahrhunderten, bei so bedeutendem Betriebe der Malerei wirklich nie ein Oeltröpfchen auf eine Farbe gefallen und der Zufall wenigstens die Entdeckerrolle übernommen haben, wenn schon mit Absicht keine Versuche gemacht worden wären?

Die Forschung hat längst erwiesen, dass der „Erfinder der Oelmalerei“ bei den Neueren ein Fabelwesen und in uralter Zeit das Verfahren bereits bekannt war, aber erst allmälig dem Bedürfnisse folgend, an Bedeutung und Werthschätzung gewann. Die ersten geringsten Spuren begegnen in einer Periode, als das antike Kunstleben auch in den verblassten Erscheinungen des Verfalles erloschen. Gehen wir noch weiter bis zur Blüthezeit der alten Kunst zurück, so ist auch die letzte Spur verloren. Sollte demnach vielleicht die Behauptung berechtigt erscheinen, welche in Anbetracht dessen, dass es eine Zeit gibt, in welcher die Technik absolut unbekannt ist, einen ersten Urheber aufstellt?

Auch bei den Alten aber ist diese Frage nach einem solchen Götterlieblinge abzuweisen, als eine Anschauung, die der modernen Idee vom Schicksale der Menschheit nicht wohl ansteht, ein Rest jener kindlichen Denkweise, welche in den primitivsten Perioden Bacchos und Athene, später dann diesen und jenen Sterblichen mit der Urheberschaft grosser, allgemein wichtiger Neuerungen bedachten. Wer der Muschel oder Eischale den Gedanken des Gefässes abgesehen, wer den abgebrochenen Baumast zur Stütze, Waffe, Werkzeug genommen, wer der Höhle zuerst die Hütte nachgebildet, das ist nicht nur im Allgemeinen vergessen, sondern selbst dem Mythus zu natürlich und ursprünglich, als dass ein Gott oder Heros zum Begründer so rohester Anfänge erkoren würde. Und doch beruht ihre Entdeckung auf nichts Anderem als jegliche Erfindung des Menschengeistes, sei es dann auch die genialste und am verborgensten gelegene: sie erhebt sich plötzlich aus der Verborgenheit, in der sie geboten, vorhanden, sie kömmt, wenn das Bedürfniss sie weckt, die Noth, die Mutter alles Seienden.

Weil dem Hellenengeiste das Bedürfniss nach einer Kunst-

weise fern lag, wie sie Oeltechnik vor Allem ermöglicht, weil das Buhlen um Triumphe auf dem Gebiete naturalistischer Täuschungen gerade ihrem Sinn das fremdeste war, konnte kein Verlangen nach technischen Mitteln erwachen, durch die ein Anderes erreicht würde, als was die ihrem Denken so völlig entsprechende Malerei ja schon gewährte, die sie wirklich übten. Dieses ist ein tieferer Grund, als nach Donner's Ansicht der Umstand allein, dass sie trocknende Oele nicht zu erzeugen verstanden, was gleichfalls Folge, nicht Ursache war. Erst, nachdem durch tiefinnerste Umwandlungen des gesammten Lebens und seiner Erfordernisse auch für diese Neuerung ein Anlass gegeben, war es möglich, dass die längst schon von selbst dargebotene Sache auf sich aufmerksam machte, weil man eben a priori auf alles Neuartige, das dem ersehnten Ziele zuführen könnte, mit Aufmerksamkeit die Blicke lenkte. Wenn dann aber irgend einer dieser Suchenden auf den Einfall gerieth, die Farbe mit der Oelmischung einmal zu dem Vorhaben zu gebrauchen, welches eben Alle beschäftigte, von welcher Mischung ihm ja aus früheren zufälligen Vorkommnissen bekannt war, dass sie einen eigenartigen Effect hervorbringe, der damals ihm bedeutungslos geschienen — wenn er die Probe anstellt und sie gelingt, so ist es doch schon kein zufälliges Finden, kein Entdecken mehr, sondern im Voraus von Hoffnung begleitetes Versuchen, und er wird selber dann nicht überrascht sein. Nicht er, das Individuum ist der Neuerer, das agens, sondern das Getriebene, von der grossen Bewegung des Ganzen, dem Bedürfnisse der Menschheit getriebene und dieses handelt in ihm.

Ob Pamphilus, des Apelles Lehrer, das Oel zur Malerei genommen, wollen wir Hendrie (Theophilus, pag. 95) selber zu verfechten überlassen. Von dem Römer Ludius, einem Enkaustiker, welcher zur Zeit des August lebte, wird berichtet, dass er beim Einbrennen der Wachsfarben etwas Oel beigemischt habe; der Gebrauch war also zur Genüge verbreitet.

Bei Vitruv (VII. 9) erscheint zuerst eine Mengung der Farbe selbst mit Oel und punischem oder eleodorischem Wachs, also was eher Oelmalerei heissen könnte. Es diente die Mischung für solche Farben, welche für Wandbilder bestimmt mit Kalk

nicht haften, nach Andern bloss für Zinnober, um es vor dem schädlichen Ausziehen des Tons durch die Sonne zu bewahren. Auch weiss dieser Schriftsteller bereits von Firnissen. (VII. 5.)

Corn. Celsus zur Zeit des Tiberius nennt bereits Trocknenmittel des Oels, plumbum combustum, freilich für medicinische, nicht kunsttechnische Zwecke.

Plinius, die Hauptquelle über spätere Kunst der Alten, bringt allerdings viel Nachrichten über Verwendungen des Oeles. Er spricht von dem des Olivenbaumes, das er mit Recht für kein trocknendes hält; von Nussöl (Caryinum) (XV, 7. XXIII, 14. 36, 88), von Leinöl, Sesamöl (XXIII, 4, 49), Balsamöl (XIII, 1. 2.) Aber diese Oele finden nur in der Medicin Anwendung. Nussöl z. B. nennt er cetero iners, man benützte also weder dessen natürliche Trocknenkraft, noch wusste man wie heute, sie dem Mohn- und Leinöl durch Bleiweiss, Bleiglätte etc. zu verleihen, wobei das Linolein durch das Bleioxyd theilweise zu Glycerin verseift, Aether frei und durch Aussetzen an die Luft nun an dem oxydhältigen Oele die Oxydation eingeleitet wird. (Mulder, Chemie der austrocknenden Oele, übersetzt von Müller. Berlin, 1867. pag. 170.) Auch Plinius XXXIII. 7. gedenkt der Gewohnheit der Römer, Wände, welche mit Minium (bei den Alten gleich cinnabar) bemalt werden sollen, mit Oel einzutheeren. Im Uebrigen kennt er es als Lösemittel von Harzen für Firniss (resina omnis dissolvitur aleo. XIV. 25.), welcher als Ueberzug und Schutz den Bildern gegeben wurde (custodiretque a pulvere et sordibus. XXXV. 36). Die Wirkung der Werke des Apelles wird einem derartigen Firniss von Oel und Harz zugeschrieben, welcher Geheimniss des Meisters war. Wenigsten erklären so die Meisten das atramentum der Stelle, wovon sogleich. Wir sehen also von Oelmalerei im Ganzen kein Wort erwähnt; die Farben, auf welche Weise immer aufgetragen, wurden nur, um Staub und Schmutz abzuhalten, mit einer öligen Schichte, die zugleich Glanz verlieh, bedeckt. In demselben Buch c. 10 erfahren wir auch, dass unter August in Rom der Gebrauch der Firnisse sehr in Aufnahme kam; Donner (loc. cit. XXX und CVII) dagegen verwirft sowohl die Ansicht, dass die Alten Wachs oder Harze im Oel zu lösen wussten, als, dass Plinius in der

Notiz über Apelles, wie Raspe (pag. 36) und John (Malerei der Alten pag. 149 ff.) behaupten, mit atramentum eine derartige Mischung meine. Eastlake's Bemühungen (Materials for a history of oil-painting. I. 15) aus Caneparius, de atramentis, darzuthun, dass Firniss gemeint sei, sind wie jene Raspe's nicht überzeugend. Es scheint sich also beinahe auf ein Minimum zu schränken, was bei der antiken Malweise mit Oel gearbeitet wurde. Plinius kennt im Uebrigen nur Enkaustik und Eitempera, die erstere als seltenere Technik bezeichnend (XXXV. 26., auch Feigenmilch erscheint unter seinen Vorschriften bereits in Verbindung mit Eitempera, doch wieder nur für Arzneien, (XXIII. 7, 63) — ein Beispiel, wie Praktiken in anderer Weise längst verwendet sein können, ohne dass vorderhand an den später allgemeinen Gebrauch gedacht würde.

Nach Welker (kl. Schr. III. pag. 412 ff.), Hittorf (archit. polychr. c. XCIX, p. 689) und de Montabert (traité compl. de peint.) wurde in der enkaustischen Technik das farbige Wachs in ätherischen Oelen vor dem Einbrennen gelöst, was Donner (loc. cit. XVIII) bezweifelt, weil die Alten schwerlich solche Oele zu gewinnen verstanden; wohl aber mag ein kleiner Zusatz von balsamischem Harz oder etwas fettes Oel nicht gefehlt haben. Auch Lucanus, der Zeitgenosse des Nero, empfiehlt die Malerei mit natürlichem Balsam als geeignetste Manier, um die Kraft und Harmonie des Oeles mit der der Farben zu vermählen. Dioscorides, c. 60 p. Chr., zählt eine Reihe Oelgattungen auf Sesamöl, Nussöl, Bittermandelöl, Balsam-, Mohn-, Hanf- und Cicinumöl. (I. 41.) Sein Terpentinöl ist jenes heute Chioterpentin genannte von Pistacia terebinthus L., Cap. 32 des 1. Buches wird auch schon der Vorgang beschrieben, das Oel zu bleichen. Man nimmt vom lichteren, stellt es in einem irdenen Gefäss an die Sonne, mischt und rührt es tüchtig, bis Schaum sichtbar wird, worauf es mit Harzen zu versetzen und im Nothfall wieder an die Sonne zu bringen ist. Obwohl nun so genau der Bereitung gedacht wird, ergibt sich doch kein Zusammenhang mit irgendwelcher Kunsttechnik. Galen (131—230 p. Chr.) kennt Mittel, die Oele zu trocknen, Hanf-, Nuss- und Leinöl. (VII. 12.)

Wie nun diese Erwähnungen kaum mit eigentlicher Oel-

malerei etwas zu thun haben, so finden sich Werke noch weniger, welche auf eine solche hinwiesen. Zwar citirte Resta ein zu Vercelli bewahrtes Gemälde, welches als aus der Constantinischen Periode stammend, gilt, und behauptete, dass Gesichter und Hände in Oel gemalt wären (den erwiesenen späteren Fällen gerade entgegengesetzt, wo eben Fleischtheile auch auf Oelgemälden lange noch a tempera ausgeführt werden). Lanzi bewies (Scuola Fior. cap. I. p. 35) aber, dass das Werk einige Saecula jünger und die Technik nicht sicher sei.

Ist es, den getheilten Ansichten zufolge bei den Alten nicht ausgemacht, ob bei ihnen Trocknenmittel der Oele bekannt und auch in Anwendung gewesen, so sprechen klare Zeugnisse aus den ersten Jahrhunderten post Chr. für das Vorhandensein dieser Praxis. Schon Galenus, Nikander und andere Aerzte mischen verschiedenen Stoffen die Bleiglätte bei, deren Gebrauch zu diesem Behufe in Verbindung mit Oel jedoch erst bei dem Autor über Medicin, Marcellus im 4. Jahrhundert, angegeben erscheint. Bleiglätte, spuma argenti, λιθάργυρος, ist das beim Treiben des Silbers geschmolzene Blei (daher auch Silberglätte genannt), welches an der Luft oxydirt. Man streute es in das siedende Oel, bis dieses etwas dick wird, welche ganz richtige Manipulation übrigens der Kunst noch lange Zeit nicht zu Statten kommen sollte, da noch 7 Jahrhunderte darauf, bei Theophilus, als man bereits derartige Mischungen der Farben zu ersinnen begann und zur Vervollkommnung der Methode mancherlei Proben anstellte, dasselbe Gebrechen den Oelfarben anhaftete, gegen das lediglich durch Siccative Abhilfe gewonnen werden kann. Abermals ein Beleg dafür, dass auch in den Künsten und ihrer Technik kein einzelnes neuartiges Ereigniss Uebelständen abhilft, gleichwie im Menschenleben ganz neue Erfahrungen, Gedanken und Principien nicht das Kind der Stunde sind, in der sie zum ersten Mal ans Licht treten, sondern längst gezeugt aus verborgenem Embryo sich allmälig still gestalten.

Wie wir aus Nachrichten des 4. Jahrhunderts von Kenntnissen dieser Periode erfahren, deren die vorher durchforschten Zeiten, wie es scheint, entbehrten, so bereichert das nächstfolgende neuerdinds die Wahrnehmungen auf dem Wege des allmäligen Fortschritts. Wie jenes einholt, was Donner's Wider-

legung von den Malern der Alten in Abrede gestellt hat, wie aus dem 4. Jahrhundert ganz sicher die Bereitung von Essiccativen feststeht, so liefern Berichte des fünften den Beweis von der Anwendung öliger Firnisse. Es wurde Oel, wahrscheinlich Nussöl (welches übrigens an sich bereits ein Trocknenöl ist, da es in frischem Zustand Linolein, den eigentlich trocken machenden Bestandtheil enthält, Mulder, loc. cit. pag. 28), an der Sonne verdichtet und dieser Firniss dann auf Vergoldungen zu deren Schutze aufgetragen. Namentlich gab man ihm durch eine Beimengung von Gelb Färbung und deckte Staniol damit, welches so den Glanz des Goldes erhielt. Später dann, um 540, schrieb Aetius, ein Arzt aus Amida in Mesopotamien, von Trocknenölen, die auch im Kunsthandwerk verwerthet wurden, Ricinusöl (von Ricinus comm. L., Castoröl) und Leinsamenöl. Man zog das erstere damals vor. Nussöl, bemerkt der Gewährsmann, wird wie das der Mandeln gewonnen und sei Leuten, die Vergoldungen machen und solchen, welche sich mit dem „Einbrennen“ beschäftigen, dienlich, „denn es trocknet“. Sicherlich verlieh man ihm diese siccative Kraft durch Aussetzen an die Sonne. Es scheint hiermit eine letzte Hindeutung auf das Verfahren in der Wachsmalerei, und zwar jener mittelst Kausis, gegeben, welche in den technischen Schriften der Folgezeit nicht mehr Erwähnung findet. Gleichwohl fristete sie vielleicht noch, gleich vielen antiken Resten, ein kümmerliches Scheinleben zu dem Volke hinüber, welches so viel des Aeusserlichen davon wie in Versteinerung bewahrte, in Byzanz, wo wir die Spuren noch begegnen werden. Im Abendlande aber gehen nun wilde, friedlose Zeiten auf, so dass erst mit dem hellen Stern des Karolingischen Geschlechtes auch den Künsten wieder glücklichere Tage winken.

Im 8. Jahrhunderte sind dichte Firnisse bereits in Gebrauch, deren Oelbestandtheile die Farben hell und durchsichtig erscheinen lassen. Bei den Byzantinern fertigte man dieselben aus Leinöl, das gekocht und mit Tannenharz vermischt wurde, daher der bräunliche Ton ihrer Bilder; zuweilen diente selbst blosses Oel dieser Gattung zum selben Zwecke; ob jene das Rechte treffen, welche hiebei an ein Erbtheil der altgriechischen Technik denken, ist schwer zu beurtheilen. In diesem Jahr-

hundert nennt der Araber Geber das Leinöl, ferner ein anonymes Msc., von Lucca, welches Muratori mittheilt. (Ant. Ital. med. aev. II. 366.) Hier ist von Eitempera die Rede, doch wird nebstdem eine Art Oelmischung der Farben angezeigt: de tictio (sic) petalorum, welche, übereinstimmend mit dem ebenerwähnten Recept des Aetius, in einer gelben Färbung des aufgelegten Zinngrundes besteht, zum Ersatz des Goldes; Leinöl wird mit Sandracca oder Mastix ohne Beimengung eines anderen Harzes zum Firniss vereinigt. Diese Oelfarbe taucht nach Carl des Grossen Zeit beiläufig immer ausschliesslicher auf und verdrängt die Verwendung des vorher häufigeren Nussöles. Ausser Mastix, der bereits als Siccativ erscheint, und Sandracca kommen in diesen Vorschriften, deren einige, namentlich von Oel handelnde Stellen bei Hendrie (loc. cit. pag. 96) abgedruckt sind, vor: Terpentin, im cap. über jenen goldfarbigen Firniss der Staniolblätter (de Lucide ad Lucidare), Tannenpech und jenes von Tauris eingeführte, daher Torisino, gen. Harz, Olibanum.

An einem anderen Orte wird der Nachweis zu liefern sein, wesshalb die Schedula diversarum artium des Theophilus presbyter in der chronologischen Anordnung der über Oelmalerei bekannten Daten hier eine Stelle einnehmen müsse Vorderhand verweise ich auf die Einleitung der Ausgabe Hendrie's (pag. XV. ff.) und dessen Motivirung der Annahme, dass Theophilus dem 11. Jahrhundert angehöre, gegen diejenige von Guichard (ausg. Escaloppier, pref.), Texier (Analyse du Traité de Theoph. Annal. arch. 1846.) Bourassé (Dictionn. d'archeol.) u. a., denen zufolge der Künstlermönch im 12., zu Anfang des 13. Jahrhunderts spätestens sein werthvolles Buch über die Kunst geschrieben hätte. Ebenso kann hier einstweilen keine Discussion über seine Herkunft und Heimat eröffnet werden, über welchen Punkt übrigens Zweifel kaum mehr bestehen. Dem allein auf den „tractatus lombardicus" gestützten Versuch Cicagnora's, den Autor Italien zu vindiciren, schliessen sich die patriotischen Anstrengungen französischer Gelehrter gleich unhaltbar an: für Deutschland spricht Art und Charakter der in diesen drei Büchern geschilderten Künste und zahlreiche äussere Umstände. Theophilus ist hauptsächlich Erzkünstler,

wie solche in den Reihen der Geistlichen in einer gewissen Epoche gerade Deutschland eigenthümlich sind.

Theophilus weiss der Widerspänstigkeit seines Farbenvehikels kein Mittel entgegenzusetzen, ausser dass er durch Gummibeimischung die Arbeit „beschleunigen“ konnte (I. Buch, c. 27), aber keine der Ingredienzien, die dem Oel die erwünschte Beschaffenheit durch Oxydation mittheilen, stand ihm zu Gebot, einfache Mischungen, deren Kenntniss wir in den folgenden Recepten des 12. und 13. Jahrhunderts bereits finden werden. Gleichwohl wäre es gewagt, die Erfindung zwischen das 11. und 13. Jahrhundert zu verlegen, denn auch die localen Verhältnisse kommen in Betracht. In einer Klosterschule war auch die Kunst abgeschlossen, daher an verschiedenen Orten eine durch Jahrhunderte verschieden fortgeschrittene. Theoph. nahm das neue Bindemittel mit all' seinen Nachtheilen her, kein Wunder, dass er es nicht hochschätzte und die Vorzüge bei so ganz roher Anwendung gar nicht zur Erscheinung gelangten. Es ist mit Lessing [1]) und allen, die später über diesen Gegenstand gehandelt haben, zu glauben, dass Theophilus nur darum mit der Oeltechnik nicht zurechtekam, weil es ihm nach den eigenen Worten langwierig und verdriesslich wurde, nach dem Aufsetzen jedes Tones zum Warten verurtheilt zu sein, und weil ihm kein Mittel dagegen bekannt war; nicht aber, wie Eméric-David (l. c. pag. 101) äussert, weil er nicht gewusst hätte, dass die einzelnen Farben verschieden, mit Trocknenöl, mit reinem etc. behandelt sein wollen. Dies heisst, seine ganze Oelmalerei zu hoch anschlagen: sie war (nach cap. 20) noch reines Anstreichen allein, für rohere Arbeiten dienlich, wie er das Bemalen der Holztafeln mit Minium oder Zinnober ausdrücklich erwähnt (vergl. Budberg, Versuch über das Alter der Erfindung der Oelmalerei. Göttingen 1792) nur Einzelnes, in Gesichtern etc. (cap. 26) kommt in dieser Technik bereits vor.

---

[1]) Ich kann mir die Bemerkung nicht versagen, dass Lessing's kleine Abhandlung „Vom Alter der Oelmalerei“ 1774 durch Raspe, der ihn fast durchweg ausgeschrieben hat und doch nur ein paarmal citirt, unverdientermassen in den Hintergrund gedrängt wurde. Man begnügt sich, ihm die erste Hinweisung auf Theophilus als Verdienst zu lassen und überschlägt das Andere, um es, mehr oder weniger unverändert, in allen Schriften bis auf Eastlake's neue, gründliche Forschungen wiederzufinden.

Kaum passender ist die Erklärung, dass Theoph. zu geringe Vorsicht bei Bereitung seines Oeles beobachtet habe, und dass es deshalb nicht trocknete. Vielmehr that der Meister, was er wusste und konnte, konnte jedoch nicht in Anwendung bringen, was er nicht wusste: die künstliche Beförderung des Trocknenprocesses durch Bleioxyd. Die Sonne half ihm allein dabei, deswegen sehen wir in seinem und den nächsten Tractaten immer nur Holztafeln, als transportabel, zur Bemalung mit Oel empfohlen.

Des Oeles ist in den cap. 20, 26—29 gedacht, insoferne es zum Abreiben der Farben genommen wurde und zu Grundirungen dient. Wir hören, wie man Thüren (wohl von Altären) roth bestreicht, auf Staniol malt, von der pictura translucida sive aureola. Cap. 21 aber zeigt den Gebrauch des Oeles für den Firniss, dessen Anwendung im 10. und 11. Jahrhunderte zu dem häufig begegnenden Irrthume Anlass gegeben hat, dass damals wirkliche Oelmalerei in Uebung gewesen. Der hier beschriebene Firniss unterscheidet sich gänzlich von unseren, die in Spiritus oder Terpentinöl gelöstes Harz sind. Theoph. bereitet ihn bloss aus Mastix und gekochtem Leinöl, welche Mischung, meistens auch mit Sandracca an Stelle des Mastix, im Mittelalter allgemein als vernix liquida bekannt war. Eméric David befindet sich im Irrthum, wenn er behauptet: Theoph. habe seine Fresken gefirnisst; (!) es stehe das zwar nicht ausdrücklich im Texte, sei aber ganz klar, weil der Verfasser sagt: man könne seinen Firniss auf jede Art Malerei auftragen. Die Stelle (cap. 21) lautet indessen: „Jede mit diesem Firniss überstrichene Malerei wird leuchtend“ etc., d. h. doch, jede, welche nämlich überhaupt gefirnisst werden kann. Es wäre wahrlich etwas Seltsames um gefirnisstes Fresco!

Vor Heraclius (III. Buch) hat Niemand über Mischung der Farben mit Oel geschrieben als Theophilus. Gleichwohl that Leclanché des Guten zuviel, welcher den bescheidenen Mönch, dem die Oeltechnik lästig und verdriesslich war, zum wahren Erfinder der Oelmalerei an Stelle van Eyck's designirte. (Uebersetzung des Vasari III, pag. 8.)

Wenn wir nun nach den Ursachen fragen, welche bewirkten, dass auch Theoph. wie seine Vorgänger nur in so unter-

geordneter Weise von dem alten Temperaverfahren abging, so wird die Antwort dieselbe sein müssen, wie sie lautete, als die Gründe derselben Erscheinung bei den Griechen in Erwägung gezogen wurden. Auch hier werden wir uns gestehen müssen, dass alle technischen, materiellen Verhältnisse, die man in Betracht nehmen kann, gegen einen inneren, wichtigeren Grund zurücktreten. Auch hier entwickelte sich die Oelmalerei erst in so geringem Grade noch, weil das Bedürfniss nach ihr kaum vorhanden war. Die Motivirung fällt nicht schwer. Denken wir nur einmal daran, dass alle Künste, der Kirche zu huldigen bestimmt, als Geistesproducte wie alles Uebrige, Dienerinnen dieser allgemeinen Herrin der Geister gewesen. So gehörten denn die einzelnen Leistungen und Gebilde dieser verschiedenen Künste in die Kirche, das Werk der Baukunst, welche, das gelungenste Symbol ihres riesigen Ideengebäudes zu schaffen im Stande war. Eine Kirche jener Periode verlangte aber aus zwei Rücksichten malerische Ausstattung, wie die Oeltechnik solche erst in späteren Zeiten des grössten Raffinements noch nicht in so schlichteinfacher Weise zu bieten vermochte. Die beiden Ursachen aber sind: eine geistige, eine materielle. Die letztere besteht einfach darin, dass die mächtigen Wandflächen der romanischen Bauten Frescoschmuck, also in Theoph. Tagen keine Oelmalerei erforderten, die andere ergibt sich aus dem Gesammtcharakter des damaligen Verkehrs der Kirche mit den Gläubigen, der ein durchaus epischer war. Die heiligen Geschichten, an denen das Volk so hohe Freude fand, gingen in der aus Schilderungen und Beispielen zusammengereihten Predigt, in den gleichfalls erzählenden, noch sehr undramatischen Mysterien u. dgl. h. Spielen, in den von geistlichen Personen verfassten Gedichten der Zeit (Annolied, Frau Ava etc.) wie ein fortlaufendes Epos an den Gemüthern vorüber, daher musste auch die Malerei, welche damals eben wieder vom Concil zu Arras (1025) als Dolmetscherin der Schrift für die Unkundigen aufgerufen worden war, in einer dem epischen Stoffe würdigen Grösse des Styls erscheinen, deren die Oelmalerei eben niemals fähig gewesen ist.

Wenn nun doch in so früher Periode eine neuartige Behandlungsweise der Farben verhältnissmässig viel in Uebung

ist, bereits hie und da das Oel als Bindemittel benützt erscheint, trotzdem dass es ideell und reell jener Zeit nicht genügte, wenn uns einige Aufmerksamkeit der Kunstschriftsteller schon überrascht, so ist das ein Zeichen, dass sich ein neues Bedürfniss eben zu regen beginnt. So bereitet sich ein künftiges Jahr schon in den Saaten des Vorjahrs. Die Liebe zur grossen Malweise auf den Wandflächen ist kaum erwacht, und schon sehen wir die zarten Keime für eine Ernte späterer Jahrhunderte. Woher nun diese Regung?

Wie alle Kunst, alle Cultur, war damals auch jene Malerei mit Wasser-, Leim- und Temperafarben ein Erbe der antiken Welt. Karl des Grossen frischbewegte Epoche verpflanzte diesen Samen nach Frankreich und Deutschland, so dass sie bis ins 13. Jahrhundert beiläufig in den drei Hauptculturgebieten des Westens gleichmässig betrieben war. In Italien so lange, bis, wie wir sehen werden, byzantinischer Einfluss ein Intervall hervorruft, das durch den Namen Giunto Pisano schlechthin charakterisirt ist, später aber wieder der Revolution (resp. Reaction) Giotto's zu Gunsten der Tempera wich. Das Abweichende dieser griechischen Manier bestand in der Verwendung harziger Bindemittel und öliger Firnisse statt Ei- und Feigenmilchtempera, welch' letztere der südlichen Malweise jedoch zusagender war und, bald über den fremden Einfluss triumphirend, den nie ganz verlassenen Thron wieder einnahm. Anders im Norden. Hier ist die Tempera das Fremdartige, Eingeführte, hier erwartete sie ein Klima, dessen Eigenschaften das Kind des Südens nicht wohl vertrug. Die Feuchtigkeit dieser Atmosphäre machte ein kräftigeres, mehr widerstehendes Mischmittel der Farbe nöthig, daher frühzeitig schon Bier, Honig und andere Surrogate der Feigenmilch und des Eies versucht wurden. Hatte man die erstere wirklich zur Verfügung, so verursachten hier die in dem feinen Harz enthaltenen Säuren Gerinnen und Zersetzung. So ist es sehr begreiflich, dass man begierig jeden neuen Stoff erprobte und auch dem Oele in Deutschland, Flandern, Nordfrankreich und England Aufmerksamkeit zuwandte. Daher die Bemerkung Cennino's, dass die Deutschen auf Wand und Tafel in Oelmalerei tüchtig seien.

Scheint es ja doch, als ob seit urältesten Zeiten her die

Kenntniss des Firnissens oder ähnlicher, conservirender Anstriche hier erhalten gewesen sei. Ein Stelle der Vita Ottonis episc. Baberg c. XXI., wo von dem im 11. Jahrhunderte noch heidnischen Stettin die Rede ist, kann schwerlich auf etwas Anderes gedeutet werden. Es heisst von den Heiligthümern des Ortes, dass die Bilder (imagines) an der Aussenseite vom Wetter nicht geschwärzt und verdorben werden konnten: „industria pictorum".

Noch andere Belege für das Vorkommen von Firnissen stehen aus der nächsten Zeitfolge zu Gebote. Das schon bei dem Anonymus des Muratori genannte Harz Olibanum findet man im Handelsvertrage der Städte Ferrara und Bologna 1193 verzeichnet; desselben gedenkt weiters die Mappae clavicula, im Originale dem 12. Jahrhunderte angehörig, cap. 54, 55, wo Tannenharz erwähnt ist. Cap. 105 wird fast mit den Worten der Stelle aus Vita Ottonis von einem Firniss von cicinum mitgetheilt, an der Sonne zu trocknen. Cicinunöl verdickt leicht an der Luft, ist also essiccativ, und das Vorgehen durch Hinwegbleiben der Harzlösungen somit schon vereinfachter. Ein anderer Oelfirniss heisst hier colla Greca, bei Theophilus gluten vernition, griechisches Pech in Oel aufgelöst; nebstdem stossen wir abermals auf ein Recept, ölgemengte Farben auf einen Staniolgrund aufzusetzen, pictura aureola.

Unter dem Namen des Heraclius, de coloribus et artibus Romanorum, sind uns drei Bücher erhalten. Die beiden ersten in Hexametern, das dritte durch die Prosaform der Abfassung, den verschiedenen Inhalt, eigenartige Namen, Sprachformen und Citate als eine spätere Zuthat erkennbar. Die drei Bücher zusammen wurden im Verlaufe des Mittelalters und später häufig für Schriften verwandter Tendenz benutzt, wie denn die Schedula Theophils (11. Jahrhundert), die Mappae clavicula (12.), Arnold de Villeneuve (geb. 1245, † c. 1310) einzelne Capitel und Recepte für Miniaturmalerei, Edelsteinschneiden hieraus genommen hat. Uns aber ist hier bloss das später Angefügte, das III. Buch, von Wichtigkeit.

Sahen wir bisher, dass Nussöl um diese Zeit stets mehr dem Leinöle weicht, so führt auch das III. Buch des Heraclius dasselbe nur als Mittel, Marmor zu poliren, an. Man war eben,

wie sich sogleich ergeben wird, bereits in höherem Grade auf die Eigenschaften des Oeles aufmerksam und musste nothwendigerweise dann eine Gattung um so mehr schätzen, je mehr ihr rasches Trocknen die Arbeit förderte; Nussöl aber ist das langsamst trocknende. (Mulder, pag. 76.) Sonst ist bei Heraclius Leinöl allein üblich, zuerst in mehreren Anwendungen untergeordneter Art, wobei Oelfirniss in geschilderter Weise dem Staniol Goldglanz verleiht (III, XXI). Holztafeln werden zum Bemalen hergerichtet, indem das mit Schachtelhalm geglättete Brett eine Bleiweiss-Grundirung empfängt, die mit Oel bereitet ist. (III, XXIII). Marmorsäulen zu gleichem Behufe damit zu decken, nachdem die Polirung mit derselben Masse vorgenommen wurde (III, XXV). Der Autor warnt vor der Eigenschaft der Tafelgründe, welche bei zu starker Beimengung von Oel Runzeln und Sprünge erhalten. Das Trocknen dieses Bindemittels wird in klarer Vorschrift, und zwar für Zwecke der Kunst, bereits gelehrt; man soll Kalk und Bleiweiss dareingeben, sobald es kocht, dann so lange als möglich die Sonne darauf wirken lassen (III, XXIX), denn Chlorit des Kalkes in trockenem Zustande hat eine sehr kräftige austrocknende Wirkung. Auch in jenen Mischungen, welche Holztafeln und Säulen erhalten, ist im Bleiweiss schon das Siccativ mitgegeben und zwar mit bewusster Absicht, indem die Säulen in den Kirchen der Sonnenwärme nicht ausgesetzt werden konnten; bei späteren werden wir sehen, dass eigene Trockenmittel wieder unbekannt und nur von dieser natürlichen Austrocknung Gebrauch gemacht wurde.

Das zweitwichtige ist ferner die Benützung des Oeles, noch dazu des Trocknenöles, oleum grassum, für Mischungen der Farben, was vor Theophilus nirgends vorkommt, ferner dass man die Oelmalerei schon gleichmässig wie Eitempera betreiben konnte. Jedoch lehrt dieses Supplement des Heraclius, wie alle Oelmaler vor van Eyck, nur Nebendinge in dem neuen Stoffe zu malen: Ornamente, die Marmorirung der Säulen; Figuren und Hauptpartien kommen erst später hinzu, die Anwendung des Oeles bleibt noch wie im 10. Jahrhunderte (Budberg: l. c.) auf die Mischung des Wand- und Tafelüberzuges beschränkt.

Die Periode, in welche der 3. Theil des Heraclius fällt, ist auch für die Kunst die des Ueberganges aus chaotischer Zerstreuung eines wohlgegründeten alten Wesens in neue, zur Zeit noch unklare Formen der künftigen Bestimmung. Es ist ein Gemisch von Resten und jungen Keimen, so in den grossen politischen und socialen Gestaltungen wie in der kleineren Welt der Künste. Aus dem Alterthum hat sich bloss Tempera und Fresco herübergerettet, die Enkaustik verschwand im flachen Sande des Byzantinismus ohne Spur; die Oeltechnik offenbart sich im frühesten Werden. Wie alle Neuerung hebt sie sich von niederen Vorstufen zu der ihr beschiedenen Vollendung auf, zuerst in aller Unbehilflichkeit der Neugestaltung und deshalb den bestehenden Malweisen nur beigeordnet, zu Nebenarbeiten allein gebraucht. Der Vermehrer des Heraclius im III. Buche aber bemerkt bereits Vorzüge und versteht es, ihnen mit künstlichen Mitteln zu Hilfe zu kommen. Das nimium taediosum des Theophil ist ein überwundener Standpunkt, er braucht mit dem Aufsetzen eines zweiten Tones nicht erst lange zu warten, bis die Grundfarbe völlig aufgetrocknet ist, weil ihm eigene Trockenmittel zu Gebote stehen.

Woher aber kam den Nordländern dieses Ersatzmittel, welches wir allmälig in Verwendung kommen sehen, der Gebrauch öliger Vehikel der Farben? Die Noth, die unzulängliche Beschaffenheit der Mischungen mit Eiweiss und anderen Stoffen leistete, wie bemerkt, der Pflege der neubeachteten Praxis Vorschub; welches ist aber die Quelle, aus der sie dem Norden bescheert wurde? Auf den ersten oberflächlichen Betracht hin erschiene unter den fremden Ländern eines, das im 9. bis 12. Jahrhunderte dafür gelten könnte, das griechische Kaiserreich. Byzanz hatte damals ja auch Italien mit seinen dunkeln, gefirnissten Tafeln beschenkt, es waren unter den Ottonen an Bischof Altmann von Passau etc. auch nach Deutschland derlei Arbeiten gekommen und Theophilus sagt in seinem Programm, er wolle von den Arten und Mischungen der Farben handeln, welche in Grecia üblich. Jedoch vergessen wir bezüglich des ersten Punktes den Unterschied nicht, dass Italien dem Byzantinismus so freien Zutritt gewährte, weil des Landes eigene Kunst in schwachen Spuren nur vorhanden war und tiefe Bar-

barei über Hesperien lag, dass das Germanenthum hingegen, in der kraftvollen Gesundheit seiner „romanischen“ Kunst, dem Einflusse jener greisenhaften Kunstweise ziemlich unzugänglich blieb; dass endlich der Passus bei Theophilus mehr äusserlich auf Namen, Usus des Handwerkes u. dgl. zu nehmen sei, gewiss aber nicht in Hinsicht auf die Cap., wo von Oel die Rede. Umgekehrt jedoch mangelt es keineswegs an Beweisen, dass Byzantiner vielmehr von germanischen Künstlern gerade in der Oeltechnik lernten, denn in der Hermaneia (natürlich in den ältesten, dem 13. Jahrhundert entstammenden Partien) ist die ahd. Form für Leinöl: linolei mit λινελε gegeben, ja es begegnet ein noch entschiedenerer Germanisme in der monströsen Form: γολιφαρμπε, noch dazu ausdrücklich ἀλαμάνικη genannt, worunter der gelbe Firniss auf Staniol — „Goldfarbe“ gemeint ist, wörtlich das aureola des Theophilus.

Es wäre auch schwierig, diesen griechischen Einfluss in England zu erklären, in welchem Lande die Oelmalerei, den sogleich anzuführenden Daten zufolge, eben in reicher Blüthe stand. Die Nordländer haben sich dieses ihrer heimischen Kunst charakteristische Bindemittel, angespornt durch die Nothwendigkeit, durch Versuche, d. h. sorgfältige Beobachtung und Nutzung höchst einfacher und altbekannter, doch bisher unverwertheter Mischungen, selber ersonnen, erfunden; mit der byzantinischen Oeltechnik hat das nichts zu thun, wir werden deren eigene Genesis noch mit einigen Worten erwägen. Wir müssen nach ihrem Ursprung fragen.

Sie ist eine Parallele zu der Nordischen, mitten inne steht Italien mit seiner Tempera. Auch die Griechen empfingen aus der Antike keine Reste einer Oeltechnik, die geringe Anwendung dieses Materials in der Wandmalerei bei den Alten musste mit deren Erlöschen gleichfalls in Vergessenheit gerathen, die byzantinische Kunst erbte aus der Antike gleichfalls nur Tempera und Fresco. Auch sie aber ward durch ein inneres Bedürfniss zur Neuerung gebracht. Bereits in frühester Epoche muss die Technik des Mosaiks jene der monumentalen Malerei verdrängt haben, so dass für Pinsel und Farbe nichts als das Tafelbild übrigblieb. Da trat ein, was in der nordischen Kunst erst spät bemerkbar wird, was mit dem detailliebenden Wesen

der Tafelmalerei zusammenhängt: man brauchte ein geschmeidigeres Bindemittel, eine Tempera, welche vor dem Aufsetzen bereits die Farbe bequem mischen und abtönen lässt, kurz, welche die Eigenschaften des Oeles besitzt. Ferner bedarf die übermässige Prachtliebe, die Goldverschwendung entweder der Beizen als Unterlage und Haftmittel der Goldblätter oder gelber Firnisse, auripetrum, über denselben, also gleichfalls Oelpräparate. Daher enthält die Ἑρμενεία τῆς ζωγραφικῆς zahlreiche Regeln über Oelsiccative und Oelfirnisse. Trocknenöl ist das Péséri (türkischer Ausdruck für Leinöl). Seine Bereitung unterscheidet sich in nichts von den bereits bekannten Methoden. Als Harze der verschiedenen Firnissarten erscheinen Tannenpech, Mastix, Sandolosa (Ambra oder Sandracca). (S. Didron, manuel d'iconogr., Uebersetzung von G. Schäfer. Trier, 1855.)

Von diesen Griechen nun sollte Italien das erste Mal mit den Segnungen der Oeltechnik beglückt werden.

So roh, plump und hässlich selbst die Malereien seiner Meister des 12. und 13. Jahrhunderts geriethen, sie bleiben ehrwürdige Monumente als Werke der alten römisch-griechischen Frescotechnik. Diese kolossalen dräuenden Crucifixe und Madonnen eines Margheritone u. A., von denen eine lange Reihe bei Crowe & Cavalcaselle nachgewiesen (I. Band), hängen als technische Producte in ununterbrochener Folge mit den Katakombengemälden und Pompejanischen Decorationen zusammen u. s. w. Schon (und noch) damals „bedienten sich die Italiener eines hellen, auf die Farbe nicht einwirkenden Bindemittels: vielleicht schon damals der Milch unreifer Feigen und anderer minder öliger Leine". (Rumohr, Ital. Forsch. 1, 311.) Seit Giunto Pisano und Cimabue aber macht sich die Berührung mit Byzanz wie in den wichtigen Theilen der Kunst auch betreffs der Malweise bemerkbar. „Die Tafeln, welche in griechischer Manier ausgeführt werden, sei es von den Griechen selbst oder von ihren italienischen Nachahmern, neigen sich dahingegen überall zu einem dunkleren, gelblichen Hauptton." (Ibid.) Chemische Untersuchung brachte bei Malereien des Giunto u. A. einige Tropfen ätherischen Oeles zu Tage (Marchese op. IV, 311), von einem Werk in St. Maria degli angeli bei Assisi berichtet Rumohr (loc. cit. 343): „Das Bindemittel

ist . . . jenes dichtere, verdunkelnde, glänzende der Byzantiner.“ Diese Art Oeltechnik nun wird von den nächsten Meistern fortgeübt und verschwindet erst mit Giotto's Umgestaltungen. Und schon machen wir eine Bemerkung, welche zur Folge, zur Beleuchtung des van Eyk beigelegten Verdienstes in Beziehung steht. Solange der eigenthümliche Geist der griechischen Malerei, selbst in Cimabue und Duccio kaum gemildert, eine Weile herrschend auftritt, so lange entstehen Bilder mit jenen braunen Firnissen in Italien. Aber im Momente, als der Genius des ersten florentinischen Malers die Gewölke zerreist, welches von Osten her über Italiens Kunst gekommen ist, von da an verliert sich bis auf ein geringes Maass die fremde Technik und neubelebt greift man allsogleich wieder zur Tradition der grossen classischen Vorzeit zurück. Das Handwerk folgt leitenden Gedanken, die es in gewissen Grenzen wohl unterstützen kann, nie aber fällt in dessen eigenem Bereich eine Neuerung vom Himmel herab, nie regt es sich mit neuem Leben in seinem Schosse, wenn die Befruchtung fehlte, die Idee.

Doch wir blicken zum Norden zurück. Hier eröffnet sich in der Kunst Englands der Ausblick auf eine weitverbreitete Praxis in Oelmalerei. Schon im 13. Jahrhunderte werden unter Heinrich III. die Gemächer der Königin in Westminster in Oel gemalt; 1239 erlässt der König eine Geldanweisung für Oel, Sandracca und Farben (Walpole, anecdotes of Painting in England. 1762, IV, 1, pag. 6.) In den Rechnungen für Malerarbeiten in der camera regis findet sich die Ausgabe für einen Wagen Kohlen, offenbar zum Kochen des gleichzeitig mit 16 Gallonen verzeichneten Oels (1274—77.) Von 1277 und 1297 gibt Walpole eine weitere Reihe von Werken in Oel an, 1289 erfolgt eine Ausbesserung der painted chamber unter Eduard I., zu welchem Zwecke Bleiweiss, Oel und Firniss verbraucht werden, desgleichen 1292 etc. Aus diesen völlig sichern Daten folgert Eastlake (l. c. p. 61), dass England das Gebiet gewesen, wo in jenen Tagen das meiste in Oel gemalen wurde, und die Vorschriften des III. Buches zum Heraclius durch Belege der Praxis repräsentirt erscheinen. Indess beweisen die englischen Urkunden dieses Gegenstandes nichts für andere Länder, in deren späteren Schicksalen ähnliche, vielleicht reichere Zeugnisse

verloren gingen. Das „tedeschi" des Cennino heisst in Ewigkeit Deutsche, so viel daran umzudeuten versucht wurde, zudem begegnen uns — etwas später — als Hauptmeister der englischen Arbeiten eben ein John de Alemayne, William Allemand, Gilectus of Bruges. Hingegen muss dem gen. Autor vollkommen beigepflichtet werden, wenn er (gegen Kugler, Handb. d. M. 1, pag. 217 n.) bloss Ornamente, polychrome Auszierung und Marmoriren der Säulen als Gegenstand dieser Arbeiten bezeichnet. Solche Decoration findet sich auch in Deutschland, wie F. Falk vom Wormser Dome berichtet. (Die Bildwerke des W. D. Mainz 1871, p. 21.)

Vom Ausgange dieses Jahrhunderts rührt auch ein Manuscript des britischen Museums her: (Sloane Manuscript 1754.) Incipit tractatus de Coloribus Illuminatorum et Pictorum. Hier sind gleichfalls Farbenbereitungen mit Oel angegeben. Azur soll zur Wandmalerei mit Wasser, auf Holz mit Oel bereitet werden, Bleiweiss auch auf dem Kalke mit Oel, auf Pergament mit Wein etc. Die Handschrift soll aus einem französischen Kloster stammen.

Ungefähr an der Grenzscheide des 13. und 14. Jahrhunderts stehen ausserdem noch zwei werthvolle Tractate. Aelter scheint jene Sammlung technischer Vorschriften, welche Pierre de S. Audemar (Omer), offenbar dem nördlichen Frankreich entsprossen, zusammenschrieb, wozu er mancherlei aus Theophilus, Mappae clavicula und dem eben genannten Manuscript aufnahm. (Eastlake I, 45, Merrifield, 112.) Wir finden wieder das Recept für die mit Safran gefärbte Firnisstinte zur Vergoldung, wie diese in derselben Praxis in der Stephanscapelle zu Ely wirklich ausgeführt wurde; Farben (Azur, Grün, Minium, Bleiweiss etc.) mit Oeltempera, darunter Grün und Bleiweiss auch schon für Wanddecoration; vernix liquida von Leinöl.

Das andere ist ein venezianisches Manuscript des Brittischen Museums (Sloane 416), Recepte für Medicin und Malerei. Es lehrt die Farben mit Leinöl reiben, welche auch schon für Leinwandgründe angewendet werden. Firnisse sind Sandaracca und Oel, Trocknenmittel Kalk, gebrannte Knochen und Mastix; eine Stelle, wo gesagt wird, wie Firnisse für die Armbruste

bereitet werden, zeigt wieder, dass die Oeltechnik noch nicht für eigentliches Malen, sondern erst zu Gründen, Goldtheile, Zierathen und Geräthe in Betrieb war.

Von 1307 sind wieder hier einschlägige Arbeiten in der painted chamber zu nennen.

Ghiberti erzählt uns von Giotto, wie seine Geschicklichkeit so mannigfaltig gewesen, dass er Wandmalerei, Oel- und Mosaiktechnik mit gleicher Kunst zu betreiben verstand. Sind nun auch keine Schöpfungen des Meisters auf uns gekommen, welche den zweiten Punkt erweisen, so verdient der Gewährsmann doch allen Glauben; obwohl Giotto und vielleicht Cimabue vor ihm, von der griechischen Manier im Wesentlichen Abgang genommen, so blieb dennoch eine, vielleicht aus anderer Quelle herzuleitende Oelmalerei theilweise bestehen (s. sp.) und wurde neben der wiederhervorgeholten altitalienischen Weise fortgepflegt. Aber sie war in den Hintergrund gedrängt, „Giotto wandelte die Malerkunst vom Griechischen ins Italienische“ (lateinische) nach den Worten Cennino's, eines mittelbaren Schülers. Beide Schriftsteller, Ghiberti und Cennino, bemerkt Rumohr (II, 43) bezeichnen „eine Erneuerung der Manier oder der technischen Behandlung, und in der That ergibt sich aus den sicheren Malereien des Giotto und seiner florentinischen Zeitgenossen, dass er das zähere Bindemittel der griechischen Maler ganz aufgegeben hat und zu jenem flüssigern und minder verdunkelndem zurückgekehrt ist, dessen die ältern italienischen Maler, ehe sie zur griechischen Manier übergingen, lange Zeit sich bedient hatten.“ So war das erstmalige Eindringen einer der italienischen Kunst historisch und naturgemäss fremdartigen Weise siegreich zurückgeschlagen. Jene Malerei, wie sie Ceremonienbildern und pomphaftsteifen Altartafeln in Byzanz entsprach, verlor alle Bedeutung, als es sich gleichwie bei den Alten, das frohe, frische Leben in gewaltiger Erscheinung auf riesige Wandflächen zu entwerfen handelte. Vasari hat natürlicherweise diesen Ausspruch des Cennino missverstehen müssen und fasste ihn bildlich auf: wie das Wenigeren verständliche Griechisch in das Vielen geläufige Latein übersetzt wird, so hätte Giotto das seltsame, unerquickliche der ältern, primitiven Kunst in die neue heimische Weise umge-

bildet, die Allen klar war. Tambroni hingegen hat dabei den Styl im Auge, die Form, nicht den geistigen Gehalt, aber es ist allein richtig, mit Rumohr lediglich an das Technische zu denken, welches Cennino, seiner ganzen Natur nach, auch das Wichtigste sein musste; Giotto schaffte die byzantinische Malweise mit ölgelösten Harzen wieder ab und setzte dafür das alte Fresco und Tempera ein, welche dem italienischen Sinne, dessen Vorliebe für rasches Entwerfen und Vollenden besser zusagten, grosse Umrisse und breite Zeichnung im Gegensatze zur minutiöseren griechischen Manier gestatteten und dem Klima des Landes entsprachen. Diesen Sinn drückt besonders deutlich das rimuto aus: der Meister wechselte abermals die einmal bereits vertauschte Technik; umsoweniger ist Donner's Ansicht zu theilen (l. c. XLIX. n. 133), der den Satz nicht auf die Oelmalerei, sondern Fresco und Tempera beziehend meint: Giotto habe von den Griechen (deren Einfluss er ja gerade stürzte!) denjenigen Theil der antiken Tradition überkommen, der in seinem Vaterlande bereits verloren gegangen.

Von jetzt an häufen sich allerdings Beispiele von dem neuen Verfahren. Ein Zeitgenosse des Giotto, der Florentiner Giorgio d'Aquila ist es, welcher 1314 in Chambery, 1318 in Borghetto in Oel malte (Cicognara) und 7 Jahre darauf nach einem zuerst von Vernazza (giornale Pisano 1794) besprochenen Document des Turiner Archivs im Auftrage des Grafen von Savoyen die Ausschmückung einer Capelle in Pinerolo übernahm. Er bediente sich des Nussöls, ohne jedoch mit dem Versuche Glück zu haben „quia (oleum) non erat sufficiens in pingendo capellam“. Meister Giorgio hatte nicht, wie das III. Buch zum Heraclius lehrt, darauf geachtet, dass seine Mauern von der Sonne ja erwärmt bleiben würden und, wie Theophilus, kein künstliches Trocknenmittel zur Hand. Vielleicht trugen Fälle gleich diesem zur Abneigung der Italiener wider das Oelmalen bei.

Von demselben Jahre ist eine Rechnung der Kathedrale von Ely in England, für Oel, womit die Statuen auf den Säulen bemalt wurden, ausgestellt. Für Malereien mit diesem Stoffe desgleichen 1336 und zwischen 1339 und 1341 mehrmals wieder „zum Mischen der Farben“ u. s. w.

Eine Urkunde vom Jahre 1341 im Archiv von Tournay meldet die Bestellung mehrerer Arbeiten, darunter eines Grabdenkmals durch den Herzog Johann III. von Brabant, das Meister Wuillaume du Gardin in der Löwener Franziskaner-Kirche auszuführen erhielt. Dabei wird bedungen eine: „pointure a boines couleurs a ole". (Schnaase, Gesch. d. b. K. VI, p. 564 und N. 1.) In Tournay befinden sich mehrere Grabreliefs in dieser Technik bemalt, welche dieselbe ist wie im III. Buche des Heraclius und in den altenglischen Werken zu Ely etc.

Ciampi bringt ähnliche Nachrichten von der Ausschmückung der Jacobs-Capelle in Pistoja, worin ausdrücklich Leinsamenöl angegeben wird. (Notizie inedite della Sacrestia Pistojese. Firenze 1810. pag. 146.) Untersuchungen des Chemikers Bianchi erwiesen auch bei diesem Falle, dass bloss einiges Beiwerk der Zierathen in Oel ausgeführt wurde, wie denn im Gesammtverlauf des Jahrhunderts noch immer nur die Decoration der Gemälde und in denselben (auch bei Cennino) Gewänder und Vergoldung. Die Carnation blieb in Italien Tempera bis gegen 1420 c., während im Norden schon Theophilus (cap. 26) die Töne der Gesichter neben Stoffen, Thieren und Bäumen in dieser Weise darstellt.

1350 werden zu den Arbeiten in Ely Gelder für weissen Firniss aus Brügge (der Gegend der van Eyck!) ausgegeben.

Diese Periode lebhafteren Betriebes der neuen Technik bezeichnet auch wieder eine theoretische Unterweisung, das älteste Werk dieser Art in deutscher Zunge. Es gehört der Strassburger Bibl. (A. VI. 19) an und enthält unter Anderem eine Vorschrift, alle Farben mit Oel zu temperiren. Dazu wird es bereitet, „dass es luter und clor werde und dester gern bald trocken werde" (Lein- oder altes Nussöl). Als Siccativ dienten gebrannte Knochen und Bimsstein. Das gekochte Oel kommt an die Sonne. Sollte nicht die Neuheit der Technik zu jener Zeit durch die Worte des Verfassers bezeichnet werden, welcher bemerkt: „Umb die oli wessent nit alle moler?" An anderen Stellen gibt er Maler von Lübeck und Colmar an. (S. Eastl. I. 106 oben.)

Zu Damme sollte die Capelle des Stadthauses mit Gold,

Silber und Oelfarben aller Art geziert werden, wozu sich nach Urkunden von 1351 und 1352 (in den Archiven zu Brügge) ein heimischer Meister verpflichtete (De Bast, méssager des sciences etc. Gent 1824, pag. 50), und in Ely werden in diesem und folgendem Jahre zahlreiche Posten für Oelankäufe verrechnet, deren Bestimmung die Ausdrücke oleum pictorum pro pictura facienda bezeichnen. Man nahm es hiebei zu Firnissen, wahrscheinlich als Beize des Goldes, zu einer Gattung Glasmalerei und zu decorativen Malereien auf Säule und Wand.

Drei Jahre später befiehlt der Herzog der Normandie dem Maler Johannes Coste, sein Schloss, angeblich mit heiligen und Profangeschichten, also sicher wenigstens mit Farben, in Oel auszuzieren. Das Document vom 26. März 1356 besagt ausdrücklich: „Et toutes ces choses dessus devisées seront fetes de fines couleurs a huile.“ (Bibl. de l'école des Chartes I, 2. serie. pag. 544.)

Von 1357 datirt ein Gemälde des Belvedere in Wien, welches P. Federici veranlasste, der Meister desselben, Thomas von Mutina, zum Verpflanzer der Oelmalerei auf deutschem Boden zu machen. (Memorie Trevigione I. cap. 3. 62.) Er meint sehr naiv, dass Italien, wenn es die Technik schon von Flandern später empfängt, dieselbe schon früher einmal besessen, dem Norden mitgetheilt und selber vergessen haben muss, denn Italien kann nicht anders als die Urquelle sein. Mögen die zur Zeit des Autors veranstalteten Analysen das Vorhandensein von Oelen in diesen Bildern glaublich gemacht haben — von denen der altböhmischen Schule nach Tomaso hat Passavant (Kunstblatt, 1841. Nr. 88.) entschieden das Gegentheil behauptet.

1358 fallen wieder Erwähnungen bei Gelegenheit des Dombaues zu Ely.

Wenn wir Mrs. Merrifield (Cennino, pref. XVII.) glauben dürfen, so erhielt sich noch etwa bis 1360 im Süden die byzantinische Behandlungsweise der Tafeln mit Firnissen dunklen Tones, um dann erst vollständig der Tempera zu weichen. Zugleich tauchen immer häufiger in Oel gemalte Bilder auf, wie die Tafel des Venezianers Lorenzo von 1369,

wo die Lasuren durchaus in Oel hergestellt sind, oder jene des Serafino Serafini im Jahre 1385.

Da Cennino sein libro dell' arte offenbar in Padua vollendet hat, so fällt die Entstehung desselben frühestens in die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts und es muss in der Reihe der übrigen Zeugnisse hier eingeschaltet werden. Wir sind den Spuren dieser Kunstrichtung bis in die ältesten Tage nachgefolgt und suchten ihre Entwickelung und wechselnde Erscheinung möglichst vollständig zusammenzustellen.

Indem uns klar geworden, wie viel dem Künstler aus den vorausgegangenen Perioden etwa sich darbot, ferner aber, welche gleichzeitige Verbreitung in allen Theilen Europas schier von Neapel bis England die Praxis schon gefunden, so können wir vielleicht auf die Provenienz dieser seiner Kenntniss Schlüsse ziehen. Nach der Ansicht Rumohr's wäre es die Oelmalerei der Griechen, wie Giunto sie empfangen, Cimabue beibehalten und selbst Giotto geübt hätte, soweit er der älteren Manier noch treu blieb und jene Angabe Ghiberti's gilt. All' das wäre wahrscheinlich, wenn nicht das „rimuto l'arte del dipignere di greco in latino“, dessen Sinn wir mit Rumohr darin sahen, dass eben dieser Giotto die Harzlösungen der Byzantiner mit dem klaren Bindemittel der Tempera vertauschte, stets sich entgegenstellen würde. Auch musste, was die Notiz bei Ghiberti betrifft, erst entschieden sein, ob nicht die Oeltechnik, die Giotto handhabte, ein Geschenk des Nordens, ihrer Heimat, gewesen. Cennino wenigstens, von dem wir bei seiner Abneigung wider alles nicht vom Lehrer stammende Studium annehmen können, dass er nur die Ueberlieferungen der Gatti und somit Giotto's mittheilt, bezeichnet sie direct als deutsche Art. (Dieselbe Ansicht bei Baldinucci, nur dass derselbe in dem Irrthum von Cennino's Haft, 1437, die Eyck'sche Oelmalerei als diesen nordischen Einfluss im Sinne hat.)

Abgesehen davon ist die Anwendung, welche er vom Oele macht, bedeutend von dem Vorgang der Griechen abweichend; die betreffenden Stellen müssen im Detail selber diesen Unterschied deutlich machen. Seine mordente z. B. sind nicht mehr klebrig, also Harze, wie sie die Hermeneia kennt, sondern aus Essicativöl bereitet (cap. 151). Was Cennino von der Sache

verstand, mag durch deutsche Künstler auch hier eingebürgert worden sein, wie jener Marcus Theotonicus (1335) in Venedig war. (S. Zanetti, nuova Raccolta delle Monette e Zecche d'Italia.)

In den Zeiten Cennino's treffen wir ornamentale Oelmalerei auch in Königsberg an, 1399—1409 ist von derlei Arbeiten, Firnissen und in Oel geriebenen Farben die Rede. (Hagen, Kunstbl. 1835. pap. 440.) Das Chronic. Belg. des Anbertus Miraeus erwähnt ein Gemälde der Franciscanerkirche zu Löwen, welches in Oel gemalt und von den Händen eines vor 1400 gestorbenen Künstlers sei. In Italien, bemerkt der Maler Marco da Siena in seinem Ms. von 1550, gab es zu Beginn des 15. Jahrhunderts genug Meister, welche in Fresco sowohl als in Oel arbeiteten. Vasari dann bringt Nachricht von dem Gemälde in Oelfarben, einer Madonna des Lippo Dalmasio, das die porta di S. Procolo in Bologna schmückt. (Malvasia, Felsina Pittrice I. pag. 27.) Zwischen 1410 und 1450 lebt ferner in derselben Stadt ein Künstler, Namens Giovanni da Modena, dessen Tractat Jean le Begue 1431 zu seiner Compilation benützte. Daselbst sind Recepte von Oel- und Firnissmischungen angegeben, um Gypsgründe zum Auflegen des Blattgoldes zu machen.

Ein anderes, nach Mrs. Merrifield spätestens um die Mitte des Jahrhunderts entstandenes Ms., im Besitz des Conventes von S. Salvator in Bologna, weiss zwar nichts von Trocknung der Oele, wo aber von vernice liquida gehandelt wird, heisst es doch, das Oel sei mit gebranntem und zerstossenem Stein-Alaun zu kochen und mit Minium zu versetzen, oder es solle Lein- und Olivenöl mit Knoblauch gesotten werden. Merkwürdigerweise finden wir in diesem vor Einführung der flandrischen Technik geschriebenen Tractat destillirtes Leinöl zum ersten Male erwähnt, wenngleich noch nicht für Malerei.

Noch eine Sammlung von Recepten, angelegt von Johann Ketham, einem Arzte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, welcher in der Nähe von van Eyck's Geburtsort einheimisch war, enthält Vorschriften über Gewinnung des Leinöls und Ambrafirnisses aus Bernstein. Eben diese Partien des Ms. sind flämischen Ursprungs und ein halbes Jahrhundert früher entstanden. (Brit. Ms. Sloane. 345.)

Längst hatte man in der Bauweise aufgehört, jene gewaltigen, massigen Kirchen mit ihren kolossalen Mauern aufzuthürmen, welche Belebung des kahlen, monotonen Anblicks durch Gemälde dringend erforderten. An die Stelle waren feingegliederte Formen getreten, die in der Befolgung eines neuen Principes die Fläche bis zum Aeussersten meidend, die verticale Entwicklung in ausgesprochenster Weise bevorzugen, somit die malerische Ausstattung auf ein Geringes, blosses Ornament, beschränken. So ward dem Fresco der Boden weggezogen. Anderseits aber bewirkten sehr verschiedene Ursachen eine Veränderung der Altäre, die immense Pracht der romanischen Zeit musste in dem Masse abnehmen, als immer zahlreichere Kirchen und Kirchlein sich erhoben; Gold, Silber, Elfenbein und Email blieben nur den allerreichsten Altären, während man bei der ungeheueren Menge der anderen bald für ein Surrogat sorgen musste. Namentlich als im 14. Jahrhundert der grosse geistige Umschwung durch die Mystiker im Norden eintrat, blühte das Bilderwesen allgemein empor: ihre Hauptlehre vom innigen Selbstverkehr des Individuums mit der Gottheit begünstigte überaus die Haus- und Privatandacht und öffnete den heiligen Darstellungen nun auch die bürgerliche Wohnung. Diese beiden Umstände schufen das Leben der Tafelmalerei und sind es zugleich gewesen, die der alten unvollkommenen Oeltechnik Gelegenheit zur Entwickelung darboten. Wir sind in der Periode der van Eyck angelangt.

Sobald die Uebersicht der Geschichte der Oelmalerei diesen Punkt erreicht hat, zeigt sich bei eingehender Behandlung die nicht eben angenehme Nothwendigkeit, zugleich eine Geschichte des langen und breiten, nun gerade ein Jahrhundert währenden Streites pro und contra Vasari zu schreiben. Jeder neue Darsteller der Sache ist bemüssigt, seine etwa hinzuzufügenden Ansichten und Auffassungen auf Grundlage all' dieser endlosen Discussionen vorzubringen und selbst im Falle, dass er sich jeglicher eigenen Beleuchtung des Gegenstandes enthält, erfordert es die Vollständigkeit, den langwierigen und doch noch nicht abgeschlossenen Process immer wieder, mit allen Verirrungen, durchzuarbeiten. Wir werden aber bei dieser

allgemeinen Darstellung uns begnügen, die wichtigsten und merkwürdigsten Meinungen zusammenzustellen.

Vor der Zeit der van Eyck — ich sage nicht: vor den van Eyck — scheiterten, wie erwähnt, die Versuche in Oel daran, dass man das langsame Trocknen desselben nicht zu beschleunigen und den Farben dann keine gehörige Verschmelzung zu geben wusste. Vergl. Massimo Stanzione bei Dedominici. Diese alte Oeltechnik wird durch van Eyck's angebliche Erfindung, selbst wenn sie anerkannt werden müsste, nicht ausgeschlossen. (Lanzi, Baldinucci.) Im Norden finden wir noch am Kölner Dombilde, also in den Zwanzigerjahren des Jahrhunderts bloss Lasuren, während das erste (erhaltene) Gemälde in der flandrischen Weise, eine Tafel des Peter Christophsen (Pietro Christa des Vasari) im Städel'schen Institut, von 1417 datirt, in welchem Jahre Jan c. 20 Jahre zählte, so dass es nach diesem den Anschein gewann, als sei Peters Lehrmeister der ältere Bruder, der sogenannte Erfinder; Vasari drückt sich in der zweiten Ausgabe desgleichen aus, wenn man die Stelle streng wörtlich deutet. In Folge dessen machten wirklich Liévin de Bast und Cornelissen Hubert zu dem Entdecker der „neuen" Technik, seit Carton: Les trois frères van Eyck, eine anerkannte Sache. Pietro Opmeer, opus Chronologicum 1571 berichtet: „eorum ingeniis primum excogitatum fuisse colores terere oleo lini", ertheilt also beiden Brüdern das Verdienst gemeinschaftlich, woran sich die Verse des Lampsonius (Elogia in Effigiis Pictorum etc. Antv. 1872) schliessen. Er sagt von Jan:

> Ille ego, qui laetos oleo de semine lini
> Expresso docui Princeps miscere colores
> Huberto cum fratre.

Andere Nachschreiber Vasari's halten sich wieder an die erste Ausgabe. So Lomazzo (Edit. 1590. c. XIII.), indem er Johann zum ersten Oelmaler macht. Es ist diese Spaltung der Nachbeter, der Differenz der Ausgaben entsprechend, für die Sicherheit ihres Vorbildes selbst bezeichnend. Vasari's frühester Gegner ist Miraeus in der genannten Stelle seiner Chronik zum Jahre 1410. Jean le Begue, Licentiat der Rechte und Notar der Münzmeister in Paris, dem wir die Aufschreibung des Heraclius, Theophilus und anderer wichtiger Manuscripte

danken, stellte in dieser Arbeit auch eigene Recepte zusammen, darunter gleichfalls Vorschriften von Oelmischung; obwohl aber 1431 die Compilation vollendet wurde, enthält sie keine Andeutung der Eyck'schen Erfindungen, obwohl nach Paris sicherlich aus dem nahen Flandern Kunde von dem angeblichen grossen Aufsehen, welches das Ereigniss machte, gedrungen sein muss. 1456 c. dann schreibt Facius de viris illustribus, von Johann: „Multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita, ex Plinii, ab aliorum auctorum lectione didicerat". Von den Alten wird er nun Oelmalerei am wenigsten gelernt haben, die sie selber nicht kannten, merkwürdig aber ist die Stelle dafür, wie man bald so, bald anders, der Humanist aus seinem Alles enthaltenden Alterthum, der Maler Vasari aus derjenigen Sache, die eben seiner Fertigkeit zur Basis diente, kurz jeder nach eigenen Elementen jenes Eigenthümliche, Auffallende zu erklären suchte, welches an Jan van Eyck's Werken allgemein bemerkt wurde. Wir bemerken dies für unser folgendes, eigenes Dafürhalten von der wahren Bedeutung des Künstlers. Jakob Meyer in Flandricarum rer., welcher (1533) von Brügge'schen Malern erzählt und ihre Berufung nach Dänemark und Norwegen hervorhebt, hat ebenfalls nichts von jenen Dingen. Der nächste Nacherzähler des Vasari, der Niederländer van Mander, bringt nicht nur nichts Neues über van Eyck, deren Heimat er so nahe stand, sondern sogar einen Irrthum mehr, eine Abweichung selbst von Vasari. Er spricht Alles nach von der Sonne, welche so viel Unheil an jener Tafel angerichtet haben soll, überdies aber muss Johann schon von dieser Wahrnehmung und somit vor der Erfindung der Oeltechnik schon „einen mit Oel bereiteten Firniss" ersonnen haben, wovon der Italiener nichts weiss. Man kann dies mit Lessing und Anderen als verunglückte Bereicherung des Originals, zum Zwecke, das Abschreiben zu verdecken, auslegen, vielleicht liegt dieser Zuthat des van Mander auch zu Grunde, dass ihm wohl bekannt gewesen, wie viel schon vor van Eyck in Oel gearbeitet worden, und dass er, um Vasari nachzuahmen und nicht zu widerlegen, zugleich auch diese ältere Kunde in derselben Weise auf Johann als eine erste der eigentlichen Oelmalereierfindung vorausgegangene Erfindung übertrug.

Es folgt Fried. Reimmann, welcher in seiner Literär-Historie der Deutschen 1709, II. 287, bemerkt, er habe einige Zweifel in Betreff der allgemeinen Annahme von dieser Erfindung, leider ohne genauere Darlegung derselben. Ferner ein Hauptwidersacher Vasari's, Raspe, im genannten Essay, wo als Grund gegen dessen Behauptungen angegeben wird, dass Jan's Epitaph von der Sache schweige, während Antonello, dem im besten Falle nur Uebertragung der Technik zuzugestehen ist, in seinem Epitaph deshalb gepriesen werde. Jan könne nimmermehr gesehen haben, dass Nussöl besser trockne, gerade das Gegentheil ist der Fall. Man begreift nicht, wesshalb der „feine Kopf" nicht einfach auf die Oeltechnik der früheren Zeiten, des Heraclius, Theophilus in seinen Studien gekommen sei und vom Tempera den dann unwahrscheinlichen Sprung gemacht habe. Das Holz jener Tafel konnte nicht in der kleinen Frist, während es an der Sonne stand, Sprünge bekommen, ferner hatte an diesem Unglück (wogegen es übrigens uralte und einem van Eyck sicher bekannte Vorkehrungen gab) durchaus die Tempera keine Schuld, es würde durch Oeltechnik ebensowenig verhindert worden sein.

So sehr die Zeugnisse und einzelnen Meinungen von Gewicht gegen Vasari sprechen, insoferne er den oder die van Eyck plötzlich eine ganz neue Entdeckung durch Anwendung dieses Bindemittels machen lässt, ebenso stimmt Manches überein, um darzuthun, dass in diesen Tagen die altbestandene nordische Oelmalerei überhaupt sich bedeutendere Geltung, besonders im Süden verschaffte, Colantonio de Fiore hat zu Neapel in Oel gemalt; Eugenio (Napoli sacra 111) rühmt seinen heiligen Franz und Hieronymus in der Capelle der Rocco und nennt ihn den ersten Oelmaler der Stadt. Das Bild in Amalfi, gleichfalls in dieser Technik, stammt von 1436. (C. Cellano, bello e curioso di Napoli etc. 1692.) Gegen mehrere der erhaltenen Arbeiten ist nun allerdings Einsprache erhoben worden (Kugler im Museum 1835. Nr. 43—49), um so sicherer steht das Zeugniss Summonzio's in seinem Schreiben an Marcantonio Micheli in Venedig, 1524: „Colantonio's Beschäftigung bestand in flandrischer Arbeit und in dem Coloriren nach der Art jenes Landes. Dem gab er sich dermassen hin, dass er

nach Flandern gehen wollte, doch hielt ihn König Reiner zurück, indem er ihm selbst die Praxis und Mischung jener Farben zeigte.“ Wenn also der Franzose früher als der italienische Meister die flandrische Malweise kennt, so beweist dies einmal, dass, mehreren Gelehrten entgegen, die Oelmalerei auch keine neapolitanische Erfindung sein kann, ferner ist der Weg hiedurch angedeutet, den der neue Einfluss vom Norden her nahm. Mass. Stanzioni berichtet, dass an dem Bilde van Eyck's in Neapel, dem angeblich ersten Oelbilde, das man in Italien sah, die dortigen Meister Zingaro und Donzelli einige beim Transport geschehene Zerstörungen mit derselben Oelfarbe ausbesserten. In demselben Briefe Summonzio's heisst es von René, dass er nach der „disciplina di Fiandra“ arbeitete. (Siehe auch Lanzi, scuola Neap. Ep. I und Passavant, Kunstbl. 1843. Nr. 57.) Der Brief des Summonzio beweist demnach nicht, dass van Eyck, sondern bloss, dass Flandrer die neue bequemere und schönere Malart ersonnen haben.

Eben dieses Document gibt den Colantonio dem Antonello da Messina, dem sogenannten Vater der Oelmalerei in Italien, zum Lehrer (?), Eastlake (II. p. 11) zufolge war Antonello sehr wahrscheinlich 27 Jahre alt, als 1441 Jan Eyck starb. (Siehe die Rectificirung der vorigen Annahme des Jahres 1450 bei Stoop (Moniteur universel 1817. Nr. 335.) Aus diesem Grunde meinen Mehrere, er habe nicht mehr von dem Meister, sondern etwa von Rogier van der Weyden lernen können. Zani (p. 238, 200) hingegen folgert aus des Letzteren Reise nach Venedig und Ferrara (1449), dass dieses nicht der Fall gewesen sein könne, denn Rogier hätte in den genannten Städten kein Heil suchen dürfen, wenn er von Antonello's Kenntniss im Oelmalen gewusst hätte. Doch es ist ja nicht undenkbar, dass der junge Mann Jan besucht und gehört habe. Vasari nennt diesen ausdrücklich einen Alten. Aber sein Bericht ist voller Widersprüche. Erst heisst es, Jan machte im Laufe der Zeit, als er zu altern begann, den Rogier und andere Schüler mit dem „Geheimniss“ bekannt. Darauf kommt der junge Italiener, begierig, es kennen zu lernen, muss die Gunst des Meisters erobern und nun bedachte sich dieser in Folge von Geschenken etc., „es geschehen zu lassen, dass Antonello seine Art in Oel zu malen sähe“.

Wozu, fragen wir da, brauchte der Wissbegierige die Schleichwege? Wenn die Schüler alle bereits eingeweiht wären, wenn, wie Vasari hinzusetzt, auf diese Weise in Flandern die Sache bekannt gewesen, an dessen Schlagbäumen sonderbarerweise der Kunde der weitere Weg verlegt sein sollte, wesshalb ging nicht Antonello geradewegs zu Christophsen und Memling oder ohne alle Umschweife zu van Eyck selber mit directer Frage? Wer einmal lügt, muss das nächstemal ärger lügen. War es schon seltsam zu behaupten, dass die neue Manier trotz des allgemeinen Interesses die flandrischen Grenzen nicht zu überschreiten wagte, so folgt darauf der klare Widerspruch, dass der Erfinder sie einmal schon mitgetheilt hat und gleich darauf dem Antonello wieder mit seinem „Geheimnisse" gegenübersteht.

Jene, welche dem Messinesen die Ehre der Erfindung selber, nicht bloss die Uebertragung der Eyck'schen Manier nach Italien, zuerkennen, also Pietro Zani, Sansovino, Costanzo, P. Amico und Andere stützen sich auf den Wortlaut der Grabschrift bei Vasari, welche ihn den ersten nennt, der in Italien coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem picturae contulit, während van Eyck's Epitaph nichts von Verdiensten in der Oeltechnik melde. Abgesehen aber von der Verdächtigkeit dieses Documents, das man nirgends mehr in Venedig finden konnte, bedeutet contulit stets nur das Verpflanzen der Kunst auf den heimischen Boden, nie ein Neuerfinden. (Vergl. Marchese, IV. p. 309 ff.) So hätten Antonello's Studien in Flandern darin bestanden, dass er erlernte, die längst auch bei den Italienern üblichen Oelfarben in besserer Behandlung anzuwenden. Waagen (über H. und J. van Eyck, p. 125) erblickt diesen Sinn in den Worten Massimo Stanzione's: Antonello habe bei van Eyck erfahren, come b e n e si dipingeva ad olio, während vorher mangelhaft gemalt wurde [1]). Der Anonymus des Morelli sah 1529 ein Gemälde altniederländischen Ursprungs, welches für Antonello's Arbeit galt; man verwechselte also damals schon seine und seines Lehrers Werke, gleichwohl ist

[1]) Gerade so sagt Vasari, dass man in der Zeit Perugino's anfing, colorire b e n e ad olio.

heute festgestellt, dass die ersteren sich durch ein dunkleres, ölig-harziges Bindemittel unterschieden.

Ebenso ist auffallend, dass, mit Ausnahme eines Porträts von 1445, keine Tafel des Meisters früher als 1473, 1471 oder 1475 (Morelli, not. d'opere del dis. p. 189) datirt ist. Er lebte indessen in Venedig (1444) und Mailand und begab sich sodann in die Heimat zurück, muss demnach in Flandern einige Jahre nach Johann's Tode und lange Zeit in Venedig verweilt haben. In neuester Zeit hat man mit Recht die Ansicht aufgestellt, dass der Meister denn doch nicht ein so begeisterter Anhänger und Nachfolger der Eyck'schen Weise gewesen, denn seine späteren Schöpfungen tragen nicht mehr so völlig das Gepräge der Uebereinstimmung. Vieles sogenannte Niederländische, die liebevolle Auffassung von Details und Nebendingen namentlich, ist als Einfluss der ihm während des Aufenthaltes in Venedig zugänglichen Paduaner Schule erklärbar. Mächtige Einflüsse der nordischen Kunstrichtung kamen um seine Zeit in die italienische, die sagenhafte Erinnerung folgte ihrem alten populären Zuge und knüpfte die grosse allgemeine Erscheinung an seine, allerdings auch mitbetheiligte Persönlichkeit.

Vasari's Geschichte von der Verlegenheit, in welche die Sonnenhitze Jan van Eyck versetzte, hat den Zweck, überhaupt einen Ursprung der Oelmalerkunst in die Kunstgeschichte zu bringen; jene von Antonello's Bemühungen bei van Eyck soll für Italien speciell die Einführung und Entstehung erklären; Venedig wieder hat seine Specialsage oder Specialanekdote von Bellini, der die Praxis Antonello in seiner Verkleidung ablauscht, und damit auch Florenz, das später so Bedeutendes in Oeltechnik hervorbrachte, nicht leer ausgehe und gleichfalls seine genetische Mythe habe, wird die romantische Geschichte von Domenico Veneziano mitgetheilt, der die Technik seinem Lehrer Antonello verdankt und endlich wegen der Erlangung des Geheimnisses von Castagno ermordet worden sein soll. Deutlich erblickt man hierin die Absicht, die Hauptgegenden malerischer Thätigkeit mit Motivirungen derselben zu versehen, an sich indess nicht werthvoller, als alle nachträglich ersonnenen Märchen.

Nicht allein der Italiener, auch die nächsten Schüler van

Eyck's zeigen Abweichendes gerade in den Wirkungen und im Effect ihrer Oeltechnik. Am übereinstimmendsten erweisen sich Memling und Rogier, van der Goes hat ein gelbes Incarnat, Christophsen die braunen Schatten Hubert's und Gerard van der Meire zeigt trotz der Anwendung von Oel ein trockenes, bleiches, temperaartiges Colorit. Das letztere ist ein sehr lehrreicher Fingerzeig, dass nicht immer, wie es gang und gäbe ist zu erklären, die neue Technik wegen der Hervorbringung brillanter Färbung begierig ergriffen worden.

Im Süden war die Wirkung der sogenannten Erfindung keineswegs durchschlagend, rapid. Während nach Waagen (l. cit. p. 128) das Genter Altarwerk und ein Christuskopf der van Eyck sicher bereits um 1420 in Oel ausgeführt worden, versichert Rumohr (Kunstbl. 1821, Nr. 45), dass bis gegen 1470 selbst ein theilweiser Gebrauch des Oels in Italien höchst selten vorkomme. Die ersten florentinischen Werke dieser Art fallen in die 60er Jahre, Bart. Vivarini datirt ein Oelbild 1473 in Venedig (Memorie de' Pittori Messin), und Gianbellin hätte nach Ridolfi fast 50 Jahre, also bis c. 1470 a tempera gemalt, bis er der neuen Weise huldigte, Hendrie erwähnt eines seiner neuen Werke in der Nat. Gall. zu London, an welchem Ambrafirniss angebracht wurde, das Mittel der flandrischen Oelmalerschule.

Die wenig beliebte und so spät erst Eingang findende nordische Technik mag allmälig durch deutsche und flämische Meister in Italien zur Bedeutung erhoben worden sein, wie jener Marcus Theotonicus, Rugerius, Johannes Alamanus in Venedig und die Schaar Eyck'scher Schüler selbst, ganz abgesehen davon, was Antonello beitrug.

Machen wir uns mit einigen der Zeugnisse und Ansichten, die Jan van Eyck's nun widerlegten Anspruch auf die Urheberschaft vertreten, bekannt. Der trattato des Filarete (Bibl. Magliabec.) libro XXIV. „dei colori e della composizione de storie" sagt: „In Deutschland arbeitet man in dieser Manier (ad olio) vorzüglich nach der des Meisters Johannes von Brügge und Meister Ruggieri's, welche die Oelfarben am besten behandelten". Dabei wird das Oel als Leinsamenöl bezeichnet, aber als es zur Erklärung kommen soll, wesshalb dasselbe nicht

durch sein Nachdunkeln schädlich wirke, bemerkt der Italiener, obschon er erst zwischen 1460 und 1464 schrieb: „Die Methode kenne ich nicht“, somit den eigentlichen technischen Fortschritt, der die neue Malweise vor der wegen ihrer Unvollkommenheit vernachlässigten mittelalterlichen auszeichnet.

Ich knüpfe hieran zwei absonderliche Erklärungen zu Gunsten van Eyck's. Emeric-David (Discours historique sur la Peinture Moderne, p. 188) ist der Ansicht, dass die alte Oelmalerei im 10., 11. Jahrhunderte aufgegeben, im 15. aber von jenem Flamländer neu entdeckt worden sei. Nicht minder sorglos nimmt sich Walpole's Meinung aus, welcher muthmasste (l. cit. vol. 1.), van Eyck habe seine ganze Kunst aus England, wo in Ely und an anderen Orten so viel in Oel gemalt wurde, und theilte sie den Italienern mit.

Eine Anzahl der Vertheidiger Vasari's stellen sich vor, dass van Eyck aus Plinius (?), dem jetzigen dritten Buch des Heraclius und Theophilus, manche alte Kenntnisse erworben habe; wie die citirte Stelle des Facius beweise (?), so habe er gewisse Harze gefunden, in deren Anwendung erst neben dem Gebrauch von Nuss- oder Leinöl das Geheimniss lag, indem ihre Beimischung die Farben transparent machte. Welches Harz es gewesen, sei unbekannt. (Ridolfi, sopra alcuni quadri di Lucca etc. Lucca, 1839. p. 19.) Facius, der Landsmann und Zeitgenosse des Masaccio, Lippi hätte ihn nicht Fürst der Maler genannt, wenn die grosse Entdeckung nicht ihm gebührte, da seine Kunst die der genannten doch nicht erreiche. Ganz abgesehen, dass sich über den letzten Punkt nicht vernünftig streiten lässt, heisst das dem guten Facio keine Schmeichelei sagen, der somit die handwerkliche Mache höher als die geistige Begabung geschätzt hätte. Marchese (loc. cit. p. 310) bemerkt zu der Stelle bei Ridolfi, dass Vasari in der That von misture und varnicci spreche. Desgleichen erblickt Mrs. Merrifield die Erfindung in dem Einfall, Harze in Leinöl zu lösen und zu einem Firniss zu verarbeiten (Cenn. pref. p. XXI.); nach Hendrie (Theoph. praef. p. XXXII.) war es Ambrafirniss, worüber auch Eastlake und Merrifield (anc. pract. I. CCLVII.) einig sind. Antonello, Rogier, Justus van Gent hätten das Bindemittel nach Süden gebracht. Etwas abweichend urtheilt

Merimée. Nach diesem bedeutenden Kenner hätten die Flandrer ihre Farben mit harzigen Bestandtheilen schon während des Vermahlens zusammengesetzt (De la peinture à l'huile etc. Paris, 1830); nicht bloss die Bereitung eines trefflichen Siccativöles sei van Eyck's Verdienst, sondern die Neuerung bestehe im Mengen der Farben mit Firniss. Indess ist dieser Vorgang durchaus nichts Neues: schon das Venezianische Ms. weiss davon, Glasmalereien in der Stephanscapelle zu Westminster, andere englische Arbeiten von Peter Lely (Walpole III. p. 129.) sind in dieser Weise ausgeführt; bei Cenn. ist Cap. 173 und 179 davon die Rede. Vergl. ferner das Strassb. und das Ketham Mns. Aehnliches vermuthet Mottez (pref. XXVII.); van Eyck soll die Oelmalerei zwar nicht erfunden haben, wohl aber einen oder mehrere Firnisse, deren geheimnissvolle Composition mit ihm verloren ging.

Wieder Andere suchen die Lösung der Frage zu ergründen, indem sie annehmen, dass eine Verbesserung der Oele in der genannten Technik den Umschwung herbeigeführt habe. So die Milanesi: van Eyck habe das zähe Oel, nimium taediosum des Theophil, hell und durchsichtig gemacht, namentlich aber schnelles Trocknen desselben erzielt. Dagegen meint Secco-Suardi di Bergamo (memorie sulla scoperta ed introduzione in Italia dell' odierno sistema del dipingere ad olio. Milano, 1858), dass keineswegs die Verwendung rasch trocknender, wohl aber ganz reiner und ungemischter Oele die Aufgabe gelöst habe. Gerade das Gegentheil behauptet Ch. Blanc (Hist. des peintres, van Eyck. p. 4), gerade im Gebrauch naturreinen Oels vor van Eyck beruht ihm die ehemalige Mangelhaftigkeit. Lessing (vom Alter der Oelmalerei V.) sieht die Neuerung im Ersetzen des alten Leinöls durch Mohn- oder Nussöl, und allerdings löste man in Italien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch die Farben häufig in Nussöl auf, so lehrt Lionardo (tratt. c. 352.) verdicktes Wallnussöl vermischen, später schätzen Vasari, Armenini, Borghini etc. seine Eigenschaft, nicht gelb zu werden. — Nach Tambroni (pref. p. LI.) ist die Oelmalerei uralt, Antonello gab sie Italien, van Eyck aber schenkt ihr durch Einführung des Nussöls Werth und Verbreitung.

„Van Eyck ist nur der Verbesserer der Malweise, der

Behandlung der alten Bindemittel und Farben, nicht Erfinder von neuartigen". Dieser Ansicht ist eine Anzahl sehr gewichtiger Stimmen beigetreten. Hier nur Einiges wieder. Waagen (a. a. O. p. 124 f.) und Rumohr (Kunstbl. 1821. Nr. 45) betrachten die Neuerung in diesem Lichte; nach Cennino's Bericht waren Oelfarben in Deutschland wohl bekannt, aber erst durch eine vollkommenere Anwendung konnte die Tempera aus dem Felde geschlagen werden. In verwandtem Sinne denken Raspe (a. a. O. p. 65.), Em. David und Bernhard (bibl. de Chartes, loc. cit.), Morelli (notizio d'opere etc. p. 113. n. 28.) und Lanzi (Scuola Fior. ep. I. Scuola Neap. I. Scuola Venez. ep. I.) spricht immer nur von perfetto metodo. Längst in Italien geübt, von dem flandrischen Künstler verbessert und in dieser Form daselbst erneut durch Antonello, ist die Technik nach Marchese (l. c. p. 326.). Eastlake (I. p. 200) steht für Vasari insoweit ein, als dieser trotz vieler Beiträge, unter denen gewiss auch Berichtigungen gewesen wären, nachdem die erste Ausgabe veröffentlicht war, auch in der folgenden an der „Erfindung" van Eyck's festhält. Man sei im Süden gerne zur neuen Weise übergegangen, sobald deren Vervollkommnung die Tempera wirklich entbehrlich gemacht habe, in dieser Freude aber machte man den Verbesserer schnell zum Erfinder (ib. p. 183.).

Ferner wurde speciell als van Eyck's Verdienst hervorgehoben, dass er die Farben pastos aufzusetzen verstand, nicht mehr in Schichten und ohne auf das Trocknen des Oeles warten zu müssen. Darin stecke das Wunder mehr als in Geheimrecepten von neuen Firnissen und Leimen. (Harzen, Kunstbl. 1851. Nr. 19.) So lange man nicht vom Verreiben der Farben mit Trocknenöl redet und bloss von der Mischung mit demselben, welch' letztere Manipulation für Deckfarben aber nicht zum Impasto taugt, darf von Oelmalerei im modernen Sinne nicht gesprochen werden. (Selvatico, la pittura ad olio etc. in: Nuova antologia di scienze, littere ed arte, 1870. p. 507.) In einem anderen Aufsatze (Storia estetico-critica delli arti del disegno, Venezia 1856.) bezeichnet dieser Gelehrte den wahren Inhalt der Erfindung als darin bestehend, dass den mit Oel gemahlenen Farben noch ein Zusatz von Käse- oder Hautleim beigegeben wurde, um sie fester zu machen.

Vasari's Worte deuten an, dass van Eyck's Gemälde im Oel bereits Trocknenmittel hatten, sonst hätte er die Firnisse nicht im Schatten stehen lassen. Daher wurde in der Anwendung solcher Essicative das Geheimniss gesucht und damit vielleicht die plausibelste Ansicht aufgestellt. Es ist wieder Eastlake (I. p. 130, 136, 284, 299, 311, 365—367, II. 34 ff.), dem dieser, vom Gesichtspunkt der technischen Auffassung der ganzen Frage wohl entscheidende Aufschluss zu verdanken. Demnach war das Sulphat des Zinks, Zinkvitriol, van Eyck's Trocknenmittel. In Schriften des 15. Jahrhunderts wird es erwähnt, der genannte Verbesserer der Technik benützte den Stoff zur Bereitung seines Oels oder Firnisses. Es ist eine treffliche Unterstützung dieser Behauptung, dass Sebastiano del Piombo, ein Venezianer und Zögling Gianbellino's, dasselbe Mittel benützte, und Antonello es war, welcher eben diesem Venedig wenigstens einen grossen Theil der neuen Kenntnisse überbrachte. (Merrifield, anc. pract. p. CCXLIII.) Das Marciana Ms., zwischen 1503 und 1527, Nr. 339, lehrt dieses Zinkvitriol dem Leinöl beimengen, um die Trocknenkraft zu erhöhen, ebenso im 17. Jahrhundert P. Coroselli.

Wir schliessen uns willig dieser und den übrigen gründlichen Untersuchungen des englischen Gelehrten an, die in allein eingehender Weise den van Eyck's technischen Verdiensten nachgegangen sind. Soweit dieselben in Betracht kommen, werden Eastlake's Resultate als endgiltige anzusehen sein, eine andere Frage, über die zum Schlusse noch einige Zeilen vergönnt sein mögen, ist aber, ob man überhaupt so zweifellos recht gethan hat, den grossen Sieg der Oeltechnik auf materielle Weise allein, durch Verbesserungen und neue Erfindungen im Bereich der handwerklichen Manipulation bloss zu erklären.

Die Werke des berühmten Künstlerpaares setzten alle Welt durch ihre tiefen, glühenden, glanzvollen Farben, die durchsichtigen, duftigen Schatten, die frischen Lasuren in Erstaunen und waren in Oel gemalt. Auf diese coordinirende Partikel lege ich besondere Betonung. Ihre Bilder hatten beide Eigenschaften: jene äusserlichen Vorzüge und die Ausführung in Oel, nicht die Vorzüge aber in Folge dieser Technik.

Gerade das ist wohl zu bedenken, durch diese ungenaue Beachtung dieser sogleich näher zu motivirenden Thatsache, scheint die Fülle von Täuschungen in unserem Gegenstande Nahrung erhalten zu haben.

Die hier kundgegebene Anschauung ist auch keineswegs neu und befremdend, ja, wir begegnen ihr, einem zwar spätern aber durchaus verlässlichen Gewährsmanne zufolge, gerade in der Zeit der Künstler selber. Massimo Stanzione in dem bereits angezogenen Bericht über das Werk van Eyk's, welches nach Neapel geschickt worden war, bemerkt, es machte nicht so grosses Aufsehen, obwohl es der König gesehen, es wurde ihm als ein schönes Gemälde geschenkt, schien aber als Oelmalerei keine Neuigkeit. Somit bewunderte man natürlich nicht den „solito tal colorito ad oglio" an ihm, sondern die „bella pittura"; jene war nichts Neues in Neapel, wohl aber der wunderbare Realismus und Natursinn des Nordländers. Die Anwendung des Oeles also war es nicht, was die Zeitgenossen vorzüglich zum Staunen hinriss. Auch des Facius Erwähnung schweigt über diese angebliche Hauptsache, aber er unterlässt nicht zu preisen, dass die ihm bekannten Bilder: der h. Hieronymus, eine Verkündigung und das Frauenbad, die Wirklichkeit auf ungewohnte, überraschende Weise wiedergeben. (Ausg. 1475, p. 46 f.) Dieser Heilige, „ganz wie lebendig", dieses Porträt des Lomellinus, „dem nur die Stimme zu fehlen scheint", im Gegensatze zu den alten Figuren in ihrem allmälig erstarrten und bewusstlos conventionellen Idealtypus, das ergriff Facius und seine gesammte Zeit; die detaillirt ausgeführte Landschaft, die erröthenden und schwitzenden Körper, die Perspective, welche die Berge und Bäume „fünfzig römische Meilen entfernt" scheinen lässt, die verkürzte Zeichnung der Bücher am Tische, der Spiegel mit seinen Reflexen, all' diese nievorhergesehenen Dinge des grossen allgemeinen und des alltäglichen Lebens, das war es, was das Volk interessirte und nicht eine neue Gattung Firnisse, wie van Mander glaubte, von denen höchstens wieder ein Fachgenosse wissen konnte. Durch diese schlichten, am Tage liegenden „Geheimmittel" gewannen die Eyck's ihre Zeitgenossen, durch den glücklichen Griff, welcher natürlich auch nicht mit einem Male, sondern vorbereitet,

aber zum ersten Male mit bedeutender künstlerischer Kraft eine entsprechende neue Richtung an die Stelle verblasster Traditionen setzte. Descamps sagt: „Die Wahrheit, mit welcher jeder Gegenstand wiedergegeben, zeigt, dass er (Jan) die Gewohnheit gehabt, nach der Natur zu malen". Und die Grabschrift, welche zum Verdrusse aller Vertheidiger Vasari's von der Erfindung der Oelmalerei nichts mittheilt, trifft dagegen völlig das Richtige, wenn sie an dem Meister hervorhebt:

„Spirantes formas et humus florentibus herbis
Pinxit, ed ad vivum quodlibet egit opus."

Darin erkannten die Mitlebenden schon die Bedeutung, die Stärke der neuen Malweise, die echt germanische Liebe zur Natur rief in Allen zugleich denselben Funken wach, den das bisherige Bannurtheil über alles Seiende in Fesseln gehalten hatte. Dass diese epochemachenden Schöpfungen nun nebenbei auch allerdings in Oel ausgeführt wären, wusste man freilich damals wie heute, schwerlich aber fiel einem Sohne des 15. Jahrhunderts ein, die Ursache dieses gesammten frischen, feurigen, das lebendige so glücklich gebenden Colorits im Bindemittel zu suchen.

Denn dieses braucht zu dem Zwecke nicht einmal Oel zu sein. Blanc (loc. c.) sagt z. B.: „In der That wussten die alten venetianischen Maler durch Abreiben der Farben mit Wasser und Leim oder Gummi, eine Entschiedenheit des Tones, eine Wärme und Kraft zu erreichen, welche über die Natur ihres Vorganges täuschen könnte und wirklich Fachleute sowohl als Kenner irregeführt hat." Einen solchen Fall, ein Gemälde Bellino's betreffend, schildert Zanetti (della pittura Veneziana); Veronese unter den ältern, Marko unter den Modernen brachten gerade die glühendsten, leuchtendsten Effecte und tiefesten Farben mittelst Tempera hervor, nicht mit Oel; und selbst von dem ersten Virtuosen des Colorites, Tizian, ist dasselbe bekannt, wie Ridolfi I, p. 137 meldet. Decamps in Frankreich, sowie manche Engländer wandten die Gouachefarben mit tiefer Kraft und höchst feurig an (Selvatico, antol.), somit ist es nicht die — bei den van Eyck allerdings gebrauchte — Oeltechnik, welche deren Arbeiten, in Folge ihrer Wirkung, so hohes Lob einbrachte, nach dem soeben Angedeuteten hätte also Tempera

ebenso dieser Wirkung Ursache sein können; nur der gewaltige Fortschritt im Gedanken, die grosse Wendung, die nun die Kunst erhalten, begeisterte die Gleichzeitigen, während erst spätere, als bei völlig verwandelter Weltlage diese momentanen Interessen verwischt waren, ohne alle Begeisterung und höhere Auffassung die Ursache im Materiellen aufstöbern wollten. Der Mitwelt war die Technik, in der diese Monumente der Kunst an den Tag traten, kaum interessanter, als das Kleid, welches Hubert und Jan trugen, als sie dieselben malten.

Ihre Landschaften, Stoffmuster, Blumen, Thiere und alle Details hatte den Eyck's die grosse französisch-niederländische Miniatorenschule gezeigt, nicht erst in Oel vermochte man derlei darzustellen; Einzelnes wurde auch längst ohne Anstand und Schwierigkeit in Oel gemalt, dass aber alle Welt seit ihrem Wagniss die altverschmähte und übelbeleumundete Technik annahm und ihr allein die Palme zugestand, das erstrebten sie nicht durch secreta, sondern durch den frischen Muth des Genies allein, der des Gelingens Ahnung in sich trägt, einfach, indem sie die ersten reichbegabten Künstler gewesen, welche beschlossen, die vortheilhafte Art des Oelmalens einzuführen, zugleich aber in der geistigen Macht, in der zwingenden Obgewalt des Genies eben eine Waffe besassen, um der technischen Neuerung Bahn zu brechen, die ihre allgemeine, grössere, geistige Reform mit sich führte. Sie allein, das nackte Technische allein dem Jahrhunderte alten Vorurtheile aufzudrängen, wäre nie gelungen. Als aber dieser gewaltige Genius des Künstler-Brüderpaares sie neben den Thaten seiner eigentlichen, der höheren geistigen Bestimmung mitnahm im Siegeszuge, da fand sie als Beigeordnetes und im überwiegenden Einwirken jener grossen Bewegungen im ganzen Ideenkreise der Kunst, leichten, unvermerkten Eingang; sie erscheint da wie ein Client im Gefolge seines unwiderstehlichen Patrones.

Wie vor den van Eyck es eine Oelmalerei gab, malten vor Giotto die ältesten Italiener a tempera. Wie jene von Tempera ward hier dieses von der byzantinischen Manier unterbrochen, erst Giotto stellte die Malweise mit Eistoffen wieder her. Es ist aber Niemandem eingefallen, ihn deshalb zum Erfinder der Tempera-Technik zu machen, wie van Eyck jener des

Oelmalens wurde, denn auf Giotto folgten keine Jahrhunderte, die an den Firnissen und Farbentöpfchen des Künstlers grösseres Interesse fanden, als an den Weihegedanken des Genius in seinen Schöpfungen. In diesem Sinne möchten wir dem ganzen grossen Hader um die Eyck'sche Erfindung weniger Bedeutung beigelegt wissen.

Hat sie denn, diese vielbesprochene Oeltechnik, so viel Preis und Liebe und Vertheidigung verdient? tritt sie nicht gleich allen bequemen, leichteren und gefälligeren Neuerungen auch schon gefolgt vom Verfalle in die Kunst ein? Im Norden führte sie auch zu keinem Heil. Italien aber hat sich gegen den zweiten nordischen, wie den frühern griechischen Einfluss gesträubt und die Fresco-Tempera-Malweise als ein heilig Erbe der Antike treu gewahrt und lange bevorzugt. Optimam partem elegit! Und noch einmal, bevor der Chaos des Verfalles, der Vasari, Tintoretto, Akademiker u. s. w. u. s. w. hereinbricht, steht noch ein Genius auf, der letzte, der so in antikem Geiste denkt und weist die geleckte, geschniegelte Oelmalerei als „Kunst für Weiber“ zurück — Michelangelo!

Wien. Druck von Carl Fromme.

MICHEL ANGELO BIONDO.

Von der hochedlen Malerei.

QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE

UND

KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS

UND DER

RENAISSANCE

mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht, im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben

von

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

V.

VON DER HOCHEDLEN MALEREI.

TRACTAT DES MICHEL ANGELO BIONDO (VENEDIG 1549).

ÜBERSETZT, MIT EINLEITUNG UND NOTEN VERSEHEN VON

ALBERT ILG.

WIEN, 1873.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

VON DER

HOCHEDLEN MALEREI.

TRACTAT

DES

MICHEL ANGELO BIONDO

(VENEDIG 1549).

ÜBERSETZT, MIT EINLEITUNG UND NOTEN VERSEHEN

VON

ALBERT ILG.

WIEN, 1873.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

DEN FESTGENOSSEN

DES

ERSTEN KUNSTGELEHRTEN-CONGRESSES

IN WIEN

GEWIDMET.

EINLEITUNG.

Die Quellenschriften bringen im vorliegenden Bande die Uebersetzung und Erklärung eines altitalienischen Kunst-Tractates, welcher seit seinem Erscheinen im Jahre 1549 hier zum erstenmale publicirt wird und seit jener Zeit beinahe völlig unbekannt, höchstens hie und da als bibliographische Seltenheit von einem Freunde alter Druckwerke erwähnt, für die Kunstgeschichte aber gänzlich brach liegen gelassen wurde. Wenn nun diese Schrift eines allerdings seltsamen, ja barocken Autors, nicht zu denjenigen zählt, deren Angaben für die Geschichte der italienischen Kunst von umfassender Bedeutung sind, wenn wir den wirklich werthvollen Inhalt auch mit ziemlichem Verdrusse dabei aus oratorischem Wortschwall und wüstem Durcheinander classischer Reminiscenzen herauslesen müssen, so bleibt noch immer ein Rest von höchst interessanten Ergebnissen für Denjenigen, welcher diese Schrift eines Zeitgenossen der grössten Venetianischen Meister mit dem, was wir sonst aus der Cultur und Kunst Venedigs wissen, zusammenhält.

Vor Allem wird uns durch seine Lectüre der Blick in das fröhliche und unbefangene Treiben der italienischen Renaissance-Periode nicht unbedeutend erweitert; in mancher Hinsicht werden wir in einer ganz neuen Weise in die Gedankenwelt jener Epoche eingeführt, was insbesondere für die Kunst und die Gestaltung künstlerischer Ideen, Entwürfe und Pläne seine Geltung hat. Manches

Wunderliche, vorzugsweise in Betreff solcher Gemälde, deren Sujets wir heute vielleicht etwas zu allgemeinhin mit der Bezeichnung: allegorisch-phantastisch abzuthun pflegen, gewinnt durch Hinblick auf die in diesem Buche gesammelten Programme für Stoffwahlen zu malerischen Compositionen ein neues Licht, Sinn und Bedeutung. Aber auch im Allgemeinen dürfte der Inhalt der Schrift werthvoll erscheinen, insofern aus ihm die naive, begeisterungsfrohe Auffassungsweise spricht, welche die damalige Aera, Dank den Einflüssen einer neubelebten Pflege der Antike, den Künsten entgegenbrachte; jene freilich kindisch-sorglose, poetisch übertreibende Manier, welche die gesammte Literatur der Humanisten-Zeit und des ganzen XVI. Jahrhunderts kennzeichnet, welche an derselben Stätte, in Venedig, einmal schon, gerade ein halbes Säculum früher, in der Hypnerotomachia Poliphili mit dem grössten Aufwande aller der Periode zu Gebote stehenden Mittel dem Enthusiasmus derselben für Antike und Kunst überhaupt Ausdruck gewährt hatte. Es mag wenig erquicklich sein, sich in den Ideen-Kreis solcher Schriftsteller hineinzulesen, ihren drolligen Träumereien und Hirngespinnsten von der Nachfolge Plinianischer Künstler und der Anstrebung ihres anekdotenhaften Nimbus durch die Meister ihrer Gegenwart zu folgen, die Vorstellungen, welche sie hieraus von dem Ideal ihrer contemporainen Kunst gewannen, uns selber wieder vorzustellen, — aber es wird dies dennoch ein richtigerer Weg sein, um zu vollerem Verständniss der Vergangenheit zu gelangen, als derartige Betrachtungen, welche ausnahmslos seit dem XV. Jahrhunderte in jedem italienischen Autor wieder aufstossen, einfach als oratorische Decoration zu betrachten, als solche bei Seite zu legen und dafür ein völlig modernes historisch-philosophisches Gerüste zu construiren, wie es Neuere nicht selten zu thun pflegen, von dem aus dann jene fernen und so verschiedenen Erscheinungen schief betrachtet und beurtheilt werden. Vielleicht ist der Weg der sichrere: bloss mit Zuhilfenahme der Mittel

welche die zu beurtheilenden Phänomene der Vorzeit selber an die Hand geben, von derselben ein Bild zu schaffen, als sie durch das verschieden gefärbte, und wohl auch zuweilen vergrössernde oder verkleinernde Glas einer Weltanschauung zu besehen, die, einige Jahrhunderte jünger, deshalb auch nimmermehr allgemein und objectiv sein und daher nur ein Zerrbild des Gegenstandes, im Lichte einer veränderten Anschauung, zu Tage fördern kann. Das vorzügliche Werk J. Burckhardt's hat diesen Standpunkt für die Erörterung der Cultur-Verhältnisse in der italienischen Renaissance im Allgemeinen festgehalten, anders verhält es sich noch auf dem Felde der Kunstgeschichts-Forschung, wo wir uns hüten wollen, Producte zu erzielen, welche mehr culturhistorische und kunstphilosophische Romane als objective Geschichtschreibung sind.

Des Weiteren wohnt dem Tractate Biondo's ein besonderer Werth aus dem Grunde inne, weil er für die Kunstgeschichte seines Heimatsortes der älteste eigentliche Kunstschriftsteller ist, den wir kennen. Wenn daher Zanetti in seiner Schrift: Della pittura Venetiana in der prefazione, pag. XII, als die ersten Autoren, welche von Venezianischen Künstlern geschrieben haben, Vasari und Ridolfi nennt, an welche er sodann Boschini anschliesst, so scheint ihm — wie auch aus dem Buche hervorgeht — unser Autor nicht bekannt gewesen zu sein. Da aber selbst des Vasari vite erst ein Jahr nach dem Erscheinen unseres Tractates in Florenz herauskamen und Biondo in diesem auch von einigen Malern, deren Wiege nicht in der Lagunen-Stadt gestanden, handelt, so dürfte dieser Umstand das Interesse für seine Notizen zu erhöhen geeignet sein. Nach Biondo ist wohl Lodovico Dolce der nächste, der über die Künstler Venedigs geschrieben, sein Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, erschien acht Jahre nach dem Werke Biondo's.

Ich habe in meinem Schriftchen über Francesco Colonna's Hypnerotomachia (Wien, Braumüller 1872, pag. 12) den Ver-

such gemacht, wenigstens die wichtigsten von den Kunst-Tractaten, die uns aus dem Mittelalter und aus der Renaissance-Periode erhalten sind, ihrem Inhalte und ihrer Tendenz gemäss in Kategorien zu scheiden, hatte an jenem Orte aber keine Veranlassung, über das Jahr 1499, in welchem der Poliphil bei Aldus an den Tag gegeben wurde, hinauszugehen. Wenn wir nun das dort Gesagte, soweit es einigermassen mit Biondo's Arbeit vergleichbare Schriften berührt — d. h. also wenigstens Tractate der italienischen Renaissance —, zur Feststellung ihres Charakters in Vergleich ziehen, so ist vorerst zu beachten, dass wir uns mit dem Büchlein della nobilissima pittura in einer bedeutend vorgerückten Aera bereits befinden. Das späteste der in der angeführten Dissertation besprochenen alten Kunstbücher, die Hypnerotomachia, ist schon 1467 verfasst, in ihr lebt noch grösstentheils der Geist der früheren Renaissance, von da bis zum Erscheinen von Biondo's Werke sind demnach zweiundachtzig Jahre verstrichen, die Physiognomie der Kunst Italiens und Venedigs insbesondere ist eine völlig andere geworden, und während damals die freudige Stimmung eines werdenden Zustandes, einer schön beginnenden Entwicklung aus allen Aeusserungen der Kunst und des sie schildernden Wortes an den Tag tritt, ist hier mit der ersteren bereits manche gewichtige Veränderung vorgegangen, welche — wenngleich den Zeitgenossen noch nicht vollständig erkennbar — schon den anhebenden Verfall bekundet. Biondo ist übrigens auch als schriftstellerische Persönlichkeit ein anderer als jener für seine Sache so glühend, so dichterisch begeisterte Mönch von Treviso, er ist ein trockener Gelehrter und Compilator classischer Stellen, vor Allem aber selbst kein Künstler, sondern von Metier eigentlich Arzt, der nur so gelegentlich einmal auch die Malerei zum Gegenstande einer Abhandlung macht, wie er im Lauf seiner vielseitigen literarischen Thätigkeit so verschiedene Themata nach der stets gleichen humanistischen Schablone mit Citaten aufgeziert und erörtert hat.

In jenem Capitel, wo uns der Verfasser die Vision mittheilt, in der ihm die Malerei als königliche Frau erschienen, spricht er selbst deutlich die Veranlassung aus, durch welche er auf den Plan gebracht wurde, das Büchlein zu verfassen, denn er lässt die Göttin die Aufforderung an ihn aussprechen, dass er, der gerühmte Autor so vieler Schriften, doch auch zu ihren Gunsten einmal die Feder ergreifen möge. Es ist also dem ersten Anlass zufolge das Unternehmen nicht viel Anderes als eine Rede-, respective Schreibübung, wie das in der damaligen Zeit nicht wundernehmen kann. Verfasste man ja selbst Reden und Panegyriken, Satyren und Nekrologe für fingirte Personen, bloss um dem Drange der Schreiblust, die in dem Geschlechte steckte, zu genügen. Dass auch unter Kunstgelehrten eine ähnliche Sitte noch lange anhielt, beweist der überhaupt in manchem Betrachte unserer Schrift verwandte Tractat Graphice etc. von Scheffer, welcher ein Jahrhundert später, und zwar in Deutschland, geschrieben wurde. (Siehe meinen Bericht in V. Teirich's Blättern für Kunstgewerbe, 1872, pag. 7 ff.) Wenn wir daran nun auch festhalten müssen und auf Rechnung dieser äusserlichen Motivirung des Unternehmens den vasten Apparat classischer Gelehrsamkeit zu setzen haben werden, der hier die Stelle einer schlichten, aber warmen und eindringlichen Sprache vertritt, wie wir sie von einem Autor erwarten, dem nicht die Darstellung der Sache, sondern diese selbst am Herzen liegt, so erhellt dennoch aus der Art und Weise, wie sich Biondo der Aufgabe entledigt hat, dass ein gewisses Interesse für den Gegenstand ihm wirklich nicht gefehlt hat. Denn zum löblichen Unterschiede von vielen seiner Collegen, die über Kunst damals geschrieben haben, lässt er es nicht bei Anführungen von den Anekdoten über die Vögel des Parrhasios und den Vorhang des Zeuxis und dergl. bewenden, sondern er will dem praktischen Maler nützlich sein, indem er jene antiken Berühmtheiten zwar gleichfalls als Muster der

Nachahmung hinstellt, dabei aber Notizen über die Neueren hinzufügt, auch über Perspective, Proportion und Farben handelt und endlich Ideen für Entwürfe origineller Compositionen an die Hand gibt. Seine Versicherungen, wie unsäglich theuer ihm die Malerei sei, seine komisch dringende Bitte an die Maler, ihm ein Gemälde des Meeres bei Venedig zu fertigen, werden wir wohl nicht zu ernst nehmen. Der confuse und dabei seltsam bizarre Geist, der überhaupt in zahlreichen Ansichten des Verfassers extravagant genug entgegentritt, erscheint hierin auf die Spitze getrieben.

Der Gedanke, den zeitgenössischen Malern Probleme zur Ausführung zu bieten, ist meines Wissens dem Biondo in jener Zeit allein eigen. So wenig freilich hier wie sonst ein derartiger Versuch erfreuliche Resultate zu Tage gefördert hat, so sind diese Erfindungen, die unser Autor ersann, an und für sich doch gewiss beachtenswerth. Nicht dass man ihnen Schönheit, Poesie, Geschmack oder insbesondere Kunstverständniss nachrühmen könnte, ihr Werth für die Kunstgeschichte beruht darin, dass sie, wie ich in den Noten zu zeigen beabsichtige, eine gewisse geistige und inhaltliche Verwandtschaft mit Compositionen der damals lebenden Meister Italiens besitzen, deren sonst schwer verständliche, allegorisch-phantastische Sujets sich nun aus Biondo's Gemälde-Entwürfen vielleicht besser verstehen lassen. Umgekehrt liefern sie wieder den Beweis, dass diese nicht völlige Hirngespinnste sind, sondern dem Gedankenkreis, in dem sich die gleichzeitige Erfindung bewegte, wirklich entsprechen.

Colonna ragt unter allen Venezianischen Kunstschriftstellern durch die Wahrheit der Gesinnung und Intention, sowie durch die edle Begeisterung, den Feuereifer eines Propheten hervor, mit dem er die Kunst auf der Grundlage der Antike predigt. Nächst ihm zeichnet sich, wenn auch in anderem Betrachte, Dolce aus, auch ihn spornt ein Vorhaben, um das es ihm völlig Ernst

ist, eine Herzenssache sozusagen, und flösst ihm wahres Interesse für den Gegenstand ein, über den er schreibt, die Frage über den Vorrang Raphael's oder Michel Angelo's. Unser Autor muss von einem andern Gesichtspunkte geschätzt und beurtheilt werden. Echten Sinn für die Kunst, echte Liebe zu ihr und Verständniss besitzt er kaum; die Beschäftigung mit derselben ist ihm ein literarisches Exercitium, aber es bezeugt die allgemeine Achtung, in der damals die Kunst stand, dass ein Arzt selbst, insofern er überhaupt Gelehrter war, ihrem Ruhm die Feder leihen konnte, seine Schrift ist für mancherlei eine Quelle im historischen Sinne und enthält im Einzelnen manches Merkwürdige, dessen Bedeutung, wie ich glaube, immer mehr gewinnen würde, wenn man die erhaltenen Schöpfungen der Schule Venedigs im Hinblicke darauf untersuchen würde.

Der Vielschreiber, nota bene derjenige, der hier auf einem Gebiete angelangt ist, woselbst er ein peregrinus ist, tritt auch aus manchen Mangelhaftigkeiten und Flüchtigkeiten entgegen. So passirt es ihm zu wiederholten Malen trotz seiner Belesenheit in antiken Autoren, dass er Phidias und Praxiteles zu Malern macht, und das Gemälde der Cena von Lionardo schreibt er Mantegna zu. Des Uebrigen jedoch haben seine Angaben über die Maler seines und des vorausgegangenen Jahrhunderts den Werth, dass der Autor, wie es scheint, meist Selbstgesehenes erwähnt und sicherlich keiner geschriebenen noch gedruckten Quelle nachredet. Die Auswahl, die er unter denselben trifft, ist im Einklange hiermit, denn wir finden erstens nur Meister berücksichtigt, die in Venedig und in Rom lebten, an Orten also, die wir mit Sicherheit als Aufenthalt Biondo's bezeichnen können, und ausserdem solche namentlich aus Bologna, in welchem sein zeitweiliger Verkehr mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden dürfte. Auch Florentinische, Parmesanische und Mailändische Werke sind angeführt, doch diese kaum nach Autopsie. Das Ideal in der Malerei ist auch ihm schon, wie Vasari, der

grosse Florentiner Michel Angelo; er spricht dies nicht allein in dem ihm gewidmeten Capitel (18), sondern schon früher einmal mit Worten aus, die er der Göttin dieser Kunst in den Mund legt und worin dieselbe ihre Verjüngung durch jenen Genius anerkennt. Raphael kommt daneben — auch schier wie bei Vasari — mit grossem, doch in gewisser Hinsicht untergeordnetem Lobe weg, einige seiner Schüler werden daran angeschlossen, der erste Venezianer, der Erwähnung findet, ist Sebastiano del Piombo, dann Pordenone; sie Alle weichen der Bewunderung für Tizian, wobei es immerhin befremdend scheinen muss, dass von Bellini wie von Giorgione nirgends die Rede ist. Einige ältere Meister, Francia, Costa, Mantegna, werden mit schonender Erwägung als vortrefflich „für ihre Zeit" genannt, von Meistern anderer Richtungen erscheinen Maturino, Polidoro Caravaggio und Francesco von Parma. Diese Capitel, welche den Meistern gewidmet sind, kann man nicht eigentlich Biographien nennen, wichtig sind vielmehr nur die Angaben über den damaligen Aufbewahrungsort ihrer Schöpfungen. Kunsturtheil und irgend eine Kritik darf man in ihnen am wenigsten suchen.

Was der Herausgeber von dem Leben und der literarischen Thätigkeit des Biondo beibringen kann, ist leider gering. Michelangelo Biondo, auch Blondus genannt, war in Venedig im Jahre 1497 geboren. Die Geschichte der Medicin hat es bisher nicht so sehr verabsäumt, seine Bedeutung für ihren Gegenstand anzuerkennen, als dies in der Kunstgeschichte geschehen ist. Er war Arzt oder vielmehr hauptsächlich Chirurg, der in Neapel seine Studien gemacht hatte, und soll in diesem Fache reformatorisch gewirkt haben, weil er das kalte Wasser als ausschliessliches Heilmittel bei allen Wunden, Nerven- und gequetschte Wunden ausgenommen, in Anwendung brachte. Das wissenschaftliche Werk, mit welchem er als gelehrter Arzt aufgetreten, De partibus ictu sectis (in Uffenbach thesaur.,

pag. 970) hatte indessen, Spengel zufolge, wenig Erfolg und fand durch den schlechten und confusen Styl, den der Leser auch aus dem Büchlein über die Malerei kennen lernen wird, nicht den Beifall, den der stolze und selbstgefällig von sich sprechende Autor erwarten mochte. In unserem Tractate zeigt Capitel 29, dass Biondo auch in der Geschichte der Medicin bewandert war. An diese Schrift schliesst sich eine andere des fruchtbaren Autors an, in der er sich als Physiognomiker, vielleicht einer der ersteren, manifestirt. Es ist das der im Jahre 1544 zu Rom in 4° ausgegebene Tractat: Physiognomia, sive de cognitione hominis per aspectum, ex Aristotele, Hippocrate et Galeno. Auch das Gebiet der Geschichte, Poesie, Uebersetzung, Psychologie und Naturkunde cultivirte er. In Venedig erschien 1549, also im selben Jahre wie der hier übersetzte Tractat, eine Uebertragung der ersten drei Bücher von Theophrast's Geschichte der Pflanzen, in 8°; 1545 im selben Format und am selben Druckorte eine Art Mnemotechnik, De memoria libellus. Schon im folgenden Jahre, 1546, hatte Biondo eine neue Schrift vollendet, die in Venedig in 4° an den Tag kam, wie es scheint, geographischen Inhaltes: De ventis et navigatione, cum accurata descriptione, distantiae locorum interni maris et Oceani a Gadibus ad novum orbem. Nebst diesen löblichen Bestrebungen in mehrfach wissenschaftlicher Richtung steckt Biondo aber auch tief im Glauben an die Bedeutung und Wahrheit der Astrologie befangen. Er zeigt sich in dieser Beziehung als Nachfolger eines Beroaldus d. Ae., Garzonius u. A., während schon vor seiner Zeit, von Petrarca angefangen bis auf die satyrischen Bemerkungen Sacchetti's, Dichter und Gelehrte, Matteo Villani, Alberto di Ripalta u. A. mit Spott und Ernst den eitlen Wahn dieser Kunst aufzudecken bemüht gewesen waren. In seinem zu Rom im Jahre 1544 in 4° ausgegebenen Werke: De diebus decretoriis et crisi, vertheidigt Biondo die Lehre vom Einfluss der Gestirne gegen Fracastori, selbst die kritischen Tage werden ihm durch

die Sterne bestimmt. Aehnliche Kämpfe auf literarischem Gebiete kamen schon früher nicht selten vor, hieher gehören Giovino Pontano's Schutzschrift der Astrologie: De rebus coelestibus, und auf der andern Seite Pico's della Mirandola berühmtes Werk: Adversus astrologos. Ferner finden wir Biondo's Feder auch mit einer Satyre, welche gegen die Frauen gerichtet ist, beschäftigt, weiters einer Art Reflexion moralisirender Gattung, wie es scheint, betitelt: Angoscia, doglia e pena, le tre furie del mondo, welche in drei Theilen erschien, von denen die beiden ersten wieder selbständig in Venedig bei den Brüdern Nicolini da Sabio, schon 1542, in 8⁰ herauskamen. Ganz wunderlich nimmt sich der Titel: La Pazzia di Angelo Biondo e nuova prudentia contro la Schiera delle sceleraggini del medesimo, des 1546 ohne Ort in klein 8⁰ erschienenen Buches aus. Den Schluss dieser langen Reihe macht die Angitia cortigiana, de la natura del cortegiano, Roma, Antonio Blado d'Asola 1540, klein 4⁰, 35 Fol., signirt A—J, eine seiner seltensten Schriften, in der eine grosse Liste der berühmtesten römischen Courtisanen sammt deren Biographien zu finden ist.

Diese Werke sind jedoch keineswegs Alles, was der äusserst fruchtbare Autor geschrieben. Tiraboschi (Storia della letteratura etc. Ausgabe Neapel, 1781, VII. parte 2, pag. 85), der P. degli Agostini (scritt. Venez. II. pag. 488) und Mazzuchelli (scritt. Ital. II. parte 2, pag. 1250) erwähnen mehr als sechsunddreissig opera, die publicirt wurden und Einiges, das Manuscript geblieben. Tiraboschi fällt über Biondo das Urtheil, dass er jedem Schriftsteller an die Seite treten könnte, wenn Quantität und Vielseitigkeit den Werth entscheiden würden.

An Reichhaltigkeit des Stoffes lassen also die vielen literarischen Producte Biondo's kaum etwas zu wünschen übrig. Schon aus dieser Lust, die der Autor an der Arbeit bekundet, geht hervor, dass das Urtheil Cicognara's, von dem ich sogleich zu reden habe, ein höchst ungerechtes sei, dass Biondo nämlich

keineswegs ein so unnützer Sudler gewesen sein dürfte — trotz vieler Gebrechen in Styl und Logik — denn auch damals waren Verleger nicht auf der Strasse zu finden, und Biondo könnte sonst in seinen letzten Werken, zu denen das vorliegende zählen dürfte, bei allem Selbstgefühl eines Humanisten im XVI. Jahrhundert, doch wohl nicht die stolze Sprache beibehalten haben, in der er stets auf sich selbst zu reden kommt. Das früheste der Werke, deren Daten mir bekannt sind, ist die Angitia cortigiana, 1540; es erschien in Rom; die Angoscia 1542 in Venedig; De diebus decretoriis und die Physiognomia 1544 wieder in Rom; De memoria im nächsten Jahre wieder in Venedig; daselbst im folgenden De ventis und 1549 die Uebersetzung des Theophrast und die nobilissima pittura. Biondo's zeitweiliger Aufenthalt in der ewigen Stadt ist auch sonst sicher bekannt; Portal behauptet, er habe auch Paris und Montpellier besucht. Er starb erst im Jahre 1570, Tiraboschi zufolge nach 1565.

Der Tractat von der hochedlen Malerei (Tiraboschi VII. 1, pag. 441) ist nicht nur in Venedig aufgelegt, sondern, den Angaben des Verfassers zufolge, in dessen Vaterstadt auch niedergeschrieben. Während, wie wir sehen werden, ein neuerer Kunstforscher die Arbeit Biondo's mit ausgesuchtestem Tadel belegt hat, scheint es, dass die Zeitgenossen keineswegs ein so wegwerfendes Urtheil über dieselbe hatten. Von Dolce ist es mir nicht unwahrscheinlich, dass er im Aretin dem Biondo gewissermassen sogar gefolgt sei. Uebereinstimmungen sind vorhanden. So spricht z. B. auch er zuerst von der Eintheilung und der Würde der Malerei, und zwar ganz mit denselben Anekdoten von Demetrios vor Rhodus, Metrodor, Alexander etc. Im Jahre 1590 ferner gedenkt Giov. Paolo Lomazzo in der Idea del tempio della pittura Capitel 4, wo von den antiken und modernen Kunstschriftstellern die Rede ist, auch unseres Schriftstellers unter denen, die vom Zeichnen geschrieben haben,

neben Doni, Dolce, Paolo Pino und Andern.* Cicognara dagegen im Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità, Pisa 1821, I. pag. 13, bringt über die Pittura eine Notiz, die Brunet mit Recht curieuse nennt. Er besass zwei Exemplare davon, beide im Jahre 1549 gedruckt, das Eine aber auf carta turchina. Dass er stravaganze und inesattezze darin tadelt, die unverzeihliche Verwechslung Lionardo's mit Mantegna straft, wird Niemand missbilligen; wenn Cicognara jedoch die Seltenheit des Druckes mit Vergnügen erfüllt, weil das Werk schlecht und nutzlos sei, wenn er von ihm sowie von dem Tractat des Bisagno (welcher 1642 in Venedig erschien) behauptet, sie seien werthlos und verdienten keine zweite Auflage, so ist ein solches Urtheil das ungerechteste. Was wir schon im Eingange als werthvolle Eigenthümlichkeiten hervorgehoben haben, muss sich jedem Unbefangenen schon beim flüchtigsten Durchlesen kundgeben, es scheint, dass der hierin zu weit gehende Cicognara in dem Buche ausser Titel und Schlussschrift nicht viel aus dem Tractate kennen gelernt hat. Hoffentlich dürfte, was wir hier dem Freunde alter Kunst-Literatur bieten, einen genügenden Beweis davon beibringen, dass Cicognara einseitig und ungerecht gewesen ist.

Das Leben und die Schicksale Biondo's sind uns nicht genau bekannt; daher stellt sich jene Schlussschrift seines Büchleins: „Aus dem Häuschen des Biondo, zur Zeit der Erneuerung seiner Leiden", als ein Räthsel entgegen. Ich wage keine bestimmte Erklärung, möchte aber dafür halten, dass eine — jedenfalls affectirte — Kundgebung verliebter Schmerzen darin zu suchen sei. Uebereinstimmend damit spricht auch das

* Auch M. Johann Dauws, wohlunterrichteter etc. Schilderer, citirt den Blondus unter den wichtigsten Kunstschriftstellern (2. Auflage, Kopenhagen und Leipzig 1755, pag. 519), und Mrs. Merrifield hat in ihrem öfter genannten Werke sein Capitel über die Farben fleissig benützt. Von älteren Autoren ist ferner noch Portal zu erwähnen, der zugesteht, dass bei allem Schwulst doch manches Gute in seinen Büchern zu finden ist.

Capitel 33, in welchem Venedigs schöne Damen gemalt werden sollen, von der Sehnsucht nach einer Herzenskönigin, was im Allgemeinen vielfach an Poliphil erinnert, der in gleicher Weise seine Kunstschilderungen mit sentimentalen Ergüssen und Liebesseufzern zu würzen liebt.

Der Uebersetzer dieses Buches muss ausdrücklich daran erinnern, dass es ihm als Pflicht vorschwebte, wie immer, so auch hier, sich an Ton und Styl des Originales möglichst treu zu halten. Möge daher die unliebliche Breite dieser langathmigen Raisonnements und die unpolirte Sprache dieses Tractates, in dem fast jeder Satz mit percio, percioche und imperoche anfängt, nicht ihm zur Last gelegt werden. Dass ferner hier in den Noten bloss auf jene Partien des Werkes Rücksicht genommen wurde, welche für die moderne Kunstgeschichte Werth haben, aber nicht auf jene, welche es seiner Zeit als kunsthistorisches Elaborat auszeichnen mochten, dass daher an den zahlreichen, oft auch nicht sehr richtigen Anführungen aus der antiken Kunstgeschichte stillschweigend vorübergegangen wurde, brauche ich wohl kaum zu entschuldigen.

DAS WERK

VON DER HOCHEDLEN MALEREI UND IHRER KUNSTÜBUNG, VON IHRER ART UND UNTERWEISUNG, UM SIE LEICHT UND RASCH AUSZUÜBEN

VON

MICHELANGELO BIONDO,

WIE DIESS NOCH NIEMALS KLARER VON EINEM MENSCHEN UNSERER ZEITEN BESCHRIEBEN WORDEN IST.
WEIL HIER ZUM MALEN ANGELEITET, UND VON ALLEN SCHWIERIGKEITEN DER VERSCHIEDENEN SKIZZEN GEHANDELT WIRD, UND, AUF WIE VIELERLEI WEISE, UND WORAUF MAN ZEICHNET UND MALT.

DARAN ANGESCHLOSSEN WERDEN HIER ALLE BERÜHMTEN MALER DIESES ZEITALTERS, SAMMT IHREN RUHMVOLLEN GEMÄLDEN UND WO DIESE SICH BEFINDEN, FERNER MIT EINEM SEHR SCHÖNEN KURZEN STÜCK ÜBER DIE ZEHN BILDER DES AUTORS.

MDXLIX. IN VENEDIG.

MIT ZEHNJÄHRIGEM PRIVILEGIUM, ALLA INSEGNA DI APPOLLINE.

ALLEN AUSGEZEICHNETEN MALERN VON GANZ EUROPA

wünscht

Michelangelo Biondo

unsterblichen Namen und ewigen Ruhm.

Oftmals, meine theuren Maler, wenn ich eure Bildwerke mit Wohlgefallen betrachtete, oder wollet ihr so sagen, eure Arbeit, die wahrlich eine gefällige Kunst ist, schien es mir, als gehe mir nicht bloss das Schauen verloren, sondern auch mein eigner Geist, deshalb, weil die leuchtenden Farben meine Augen verwirrten und die wunderbare Composition eurer Malerei den Geist überwältigte. Aus diesem Grunde wisset, dass derjenige, welcher für eure ausgezeichnete Malerei nicht Liebe empfindet, * oder vor ihr keine Achtung hat, nicht allein daran ist, die Wahrheit zu verleumden, sondern auch jene Weisheit, die vom Himmel in euch herabgestiegen ist, und zwar deshalb, weil ihr Klugen sowie Thoren die Erscheinungen von allen Dingen und ferner die Thaten der Menschen darstellet. Demnach werdet ihr sagen, dass jener, welcher die Belehrung verachtet, die ihr durch das Mittel eurer Kunst ertheilet, seine Gattung beweist, nämlich, dass er der Schatten eines Menschen ist, indem er die Malerei nicht erkennt wie der mit Einsicht begabte Mensch thut. Bei alldem, meine werthen Maler, glaubet mir, dass ich viele behaupten gehört habe, wie die Spitzfindigen zu raisonniren pflegen, welche sagen, die Malerei sei eine Erfindung der Götter, welche zuerst den Vorsatz gehabt haben, alle

* Im Original: wer eure ausgezeichnete Malerei nicht umarmt, abbraccia.

Gestalten der Dinge zu schaffen, die ihr abmalet, wesshalb man euch keinerlei Lob spenden könne. Darüber mich verwundernd, strengte ich mich an, ihr Raisonnement zu proben, ohne dabei zu leugnen, dass Gott aller Dinge Schöpfer sei, aber indem ich ihnen sagte, dass ihr gleichsam als Diener Gottes oder als Werkmeister der Natur die Bilder der abwesenden Dinge und jener, die ein Jahrtausend verschwunden sind, herschaffet, als wären sie heute im Leben, demnach seid ihr nach Gott und der Natur die wahren Künstler aller Dinge, die man am Himmel und auf Erden erblickt. Als ich daher so in meinem Geiste den Ursprung der Malerei überlegte, fand ich, dass die Dichtung bekennt, die Malerei habe den ältesten Ursprung und sei eine Verwandte der Natur. Wisset daher, dass die Menschen diese letztere neu gefunden haben, Einige, indem sie sich an die Malerei, Andere, indem sie sich an die Sculptur wendeten. Denn der Sculpturen gibt es viele, weil man sie in Kupfer, in Stein, in Elfenbein fertiget, ferner in verschiedenen Metallen, wie das offenkundig zu sehen. Aber zum Wesen der Malerei gehören ausserdem noch mannigfache Farben, und weit mehr Dinge erfordert die Malerei, als die Sculptur nöthig hat. Denn die Malerei zeigt euch verschiedene Schatten, verschiedene Länder, alle vier Elemente, alle Thiere, indem sie euch dieselben nach ihren Farben hinsetzt und ihre mannigfache Beschaffenheit zeigt; ebenso den Menschen, den einen zufrieden, den andern unzufrieden, einen stolzen und anderen sanfte Thiere. * Die Malerei ist auch die Darstellerin der versteckteren Dinge, welche die Sculptur nicht zu bilden vermag, indem die Farben dem Auge durch die eigne Verschiedenheit auch die Verschiedenheit der Sachen darstellen, von Thieren, Gebäuden, Kleidern, Waffen und anderen versteckten Dingen in den Wohnungen. Und wisset, ausgezeichnete Maler, dass ich viele Entwürfe von Gebüschen, Bergen, Quellen,

---

* Wohl ein Druckfehler: animal für anime, sanfte Gemüther.

Flüssen, vom Himmel und endlich von der Erde gesehen habe, nichtsdestoweniger bin ich noch nicht völlig befriedigt. Denn indem ich nun in eine Stadt gebannt bin, die mitten im Meere liegt, wäre es mir gar lieb, dass einer von euch mir ein Gemälde der See fertigte. Wenn ich diese nach der Natur entworfen stets vor meinen Augen hätte, würde ich meine Sehkraft wahren und vielleicht wohl, wenn so die schöne See zu meiner Zufriedenheit leuchtend, klar und durchsichtig gemalt wäre, würde mir sogleich die Lust wachsen, um euch höher zu feiern, als ich bis zur Stunde euch gefeiert habe. Deshalb, ihr weisen Maler, habe ich etwas über die Malerei nachgedacht, und glaubte sie euch besonders erklären zu sollen, gewissermassen die Kunst ihrem eigenen Meister. Wenn ihr mir die Gunst erweist, die ich von euch erbitte, werde ich daran erkennen, dass euch gegenwärtige Schrift angenehm ist, sowie ich alsbald ein oder mehre Gemälde des schönen Meeres erblicken werde. Der ich mitten im Meere weile, lebe ich von nichts Anderem als von dem, was das Meer hervorbringt, und nähre mein Auge mit keiner anderen Speise, als durch die Klarheit der See, und sie erhält mich nach Gott bei Leben in der Welt. Weil euch solches nun bekannt ist, so thut mir die Liebe, darum ich euch zu meiner Belohnung angehe. Lebet wohl!

INHALTSVERZEICHNISS DES BUCHES.

ENDE.

VON DER HOCHEDLEN MALEREI

UND IHRER KUNSTWEISE UND VON DEM WEGE, AUF DEM SIE LEICHT AUSZUÜBEN

VON

MICHELANGELO BIONDO.

EINE NÜTZLICHE UND KURZE UNTERWEISUNG.

DIE VORREDE.

Weisen Sinnes haben die alten Väter und unsere Vorfahren es veranstaltet, dass die Künste und die Studien von den nützlichen und ehrenvollen Wissenschaften ihren Enkeln und Nachkommen in Schriften hinterlassen würden, so dass sie auch durch eine zeitweilige Verdummung der Menschen nicht zu Grunde gehen können. Denn in wenigen Bänden geschrieben, können sie jeglichem Zeitalter von Nutzen sein, und über die Stufenleiter ihres Alters zu höchster Vollendung und zur vollkommensten Weisheit emporleiten. Daher kommt uns zu, einzugestehen, dass wir viel verpflichtet sind gegen unsere Voreltern, denn unberührt vom Neide, haben sie fruchtbringende Dinge nicht verschwiegen, vielmehr haben sie die Beschaffenheiten aller Künste, und, sage ich ferner, die Studien der schönen Wissenschaften in Commentarien aufgeschrieben, zum Zwecke, um sie dem Gedächtnisse zu überliefern. Wäre das von den Griechen und Römern nicht geschehen, deren Ruhm heute noch ein hoher ist — so zwar, dass in unseren Zeiten noch der römische Name von Africa gefürchtet wird — dann würden jene Künste und Wissenschaften sich nicht so vorfinden, wie es der Fall ist, welche durch Orpheus den Thracier von Aegypten nach Griechenland gebracht wurden, oder jene, deren Urheber

Amphion von Theben war, oder, auf welche Weise wirklich Thamyris in seinen Versen die göttlichen Dinge ergriffen habe, oder was Sokrates oder Platon, Aristoteles, Epikur und alle anderen Philosophen, die den Sterblichen die Regel des Lebens vorschrieben und für das Leben gewisse Schranken festsetzten, oder was der grosse Pompejus oder Crassus oder Julius Caesar oder Publius Scipio oder Marcus Cato und andere solche wie die Genannten gethan haben, oder mit welcher Kunstfertigkeit, oder mit welcher Klugheit sie den Krieg geführt. Doch nachdem unsere Vorfahren darauf Sorge verwandten, ihrer Nachkommenschaft zu ewigem Gedächtniss die Vorschriften jeglichen Unterrichts zu überliefern, so glaube ich, dass keine andere Art, ihnen zu danken, gefunden werden könne, nicht anders, sage ich, als indem das Gesetz geschrieben wird, wodurch Diejenigen verurtheilt werden, die die nützlichen Dinge nicht nur nicht aufdecken, sondern auch suchen, nach ihrem Vermögen sie zu verstecken. Es sind solche nicht anders zu verdammen als Jene, welche die Nachtwachen Anderer sich aneignen und für eigene Mühe ausgeben, indem sie voll Neid ehrbare Dinge schädigen und sich berühmen mit der Arbeit Anderer, daher sage ich, es verdienen Solche Tadel und Strafe, die vom Schimpf leben, Jene aber, die milde sind, sind ruhmes- und ehrenwerth. Weil das für mich eine ausgemachte Sache ist, so glaube ich, es sei etwas sehr Schönes, sich mit den holden Freuden der Philosophie zu beschäftigen, welche die Natur in die Kunst der Malerei gelegt hat, sich in ihnen zu berauschen, indem ich den süssen Duft der Kunst einsauge und am unsterblichen Ruhm der Künstler mich labe. Hiezu bin ich vorzugsweise bewegt worden in Nacheiferung jenes Nutzens, welcher bei unserem Geschlechte ähnlich demjenigen sein wird, von dem ich vernahm, dass darnach die hochgeschätzte Bibliothek in Pergamum zum allgemeinen Vergnügen und Vortheile eingerichtet worden, und die nicht weniger bedeutende in Alexandria, die Ptolomaeus geschaffen hat, eine Sache von der ich urtheile, dass dergleichen nicht vorher gewesen sei, wie M. Vitruvius im prooemium des siebenten Buches der Architektur berichtet.

Auf das Gedeihen (wahrscheinlich der Künste, Anm. d. Ueb.) bedacht, gab man sich Mühe, sie zu vermehren, deshalb wurden

die öffentlichen musischen Spiele und jene des Apollo zur Nachahmung für die Athleten angeordnet, und schliesslich die Belohnungen und Ehrenbezeugungen für die Schriftsteller. Wenn dieses die Fürsten der Christen nachahmen wollten, so würde es heutzutage an Schriftstellern jeglicher Art nicht fehlen. Wenn sich daher jetzt ein anderer Aristophanes fände, welcher mit höchstem Fleisse und grösster Sorgfalt alle Bücher nach Ordnung durchläse und aufgefordert würde, sich auszusprechen über die vorzüglichste Schrift, so würde er ja selber mit derjenigen höchlich zu loben sein, welche dem Haufen nicht gefällt. Deshalb, ihr Richter über meine Nachtwachen, bitte ich euch, wenn ihr die Früchte nicht lobt, so billigt doch den Eifer des Schriftstellers. Denn seid überzeugt, dass die Arbeit der vielen Nachtwachen, welche ihr mit meinen Namen bezeichnet sehet, wirklich die meinen sind, während viel umfangreichere Erfindungen Anderer, von denen grosse Bücher den Fürsten gewidmet werden, voll mannigfacher Diebstähle sind. Nichtsdestoweniger leugne ich nicht, dass mein Werk mit verschiedenen fremden Blüthen geschmückt ist, jedoch bloss zum Ruhme des eigenen Autors, denn was ich ausgewählt habe, habe ich in meinem Werke mit dem Namen seines Schöpfers eingetragen, auf dass mein Werk durch die Aufnahme dieser Autorität Nutzen ziehe, und nicht damit Jene durch mich berühmter werden, da sie an sich schon glanzvoll genug sind. Nachdem schliesslich sich sehr Wenige finden, welche über die Malerei oder über die Kunst des Malens geschrieben haben, so habe ich mich entschlossen, zur Herstellung dieser schönsten Kunst zu schreiben, damit nicht durch irgend ein feindliches Geschick dieselbe einem noch grösseren Schiffbruch erläge, als sie bis in die gegenwärtige Zeit gehabt hatte; denn die Künste, die Kunstwerke und die Künstler vergehen, sowohl durch die Thorheit der Menschen, als auch durch die Ungunst der Zeiten. Wenn ich daher die gegenwärtige Schrift nicht nach Wunsch eures Sinnes geschrieben habe, so wird es euch doch wenigstens gefallen zu sagen, dass ich das gerne hinschrieb, was ich mit meinem schwachen Verstande erkannte, und wie der Ausspruch jenes grossen Gesetzgebers lautet, so hat Derjenige dem Gesetz genug gethan, welcher that, was er konnte.

Die Absicht des Autors.
Cap. 2.

Da ich nun von der Malerei zu schreiben habe, so werde ich, damit meine Rede euch klarer und deutlicher werde, alle jene Dinge zur Seite lassen, welche wenig oder gar nicht zur Kunst der Malerei gehören. Ich handle daher bloss von den Dingen, welche dem Maler nothwendig sind und gleichsam mit der Malerei zusammenhängen. Wenn diese wohlverstanden sind, so behaupte ich, dass sie genügen werden, um Jenen die Meisterschaft zu verleihen, welche Maler werden wollen. Wisset daher, dass ich in der Auseinandersetzung über die Malerei nicht über die natürlichen Principien hinweggehen werde, bevor ich offenkundig mit der Lehre von denselben hervorgetreten bin, auch werde ich in dieser Abhandlung erörtern, was ich nur berühren kann und was nicht ausserhalb meines Vorsatzes liegt, denn wer von einer Sache handeln will, dem ziemt es, dass er den Stoff zur Genüge ergreife, indem er die Gattungen und Formen mit Verstand durchmustert, welche dem Stoffe, den er behandelt, erforderlich sind. Er beurtheilt sie mit grösster Aufmerksamkeit. Indem ich will, dass die natürlichen Dinge dem Urtheile der Anschauung unterworfen werden, so zeige ich (wie Einige sagen) crassa Minerva, nämlich etwas umfangreicher und meiner Erörterung gemäss kurz und gut, was zur Malerei gehört.

Denn indem ich von einer derartigen Kunst spreche, so bin ich ohne irgend einen Zweifel überzeugt, dass es euch eine sehr angenehme Sache sein wird. Und indem es eine schwere Sache ist zu erklären, überlasse ich es euch zu beurtheilen, eine noch wie viel grössere es ist, darüber zu schreiben, und wisset, dass ferner noch dazu kommt, dass noch sehr Wenige über die Malerei geschrieben haben und glaubet, dass mir dieses sicher bekannt ist, denn ich pflegte ein Jäger nach den verborgensten und unbekanntesten Schriften zu sein; so bitte ich euch denn, meine lieben Leser, dass ihr dasjenige, was ich jetzt schreibe, nicht betrachtet, als rühre es von einem vollkommenen Maler her, noch auch von einem Mathematiker, sondern fasset es auf als Werk eines guten Kenners der Malerei, und wenn euch ferner bedünken sollte, dass dieser Stoff in einem erhabeneren Style und mit gezierteren Worten zu behandeln wäre, so muss ich

von euch Verzeihung erbitten, da ich weder durch Natur noch durch Kunst ein Maler bin, aber wohl sage ich, dass Derjenige, welcher meine Erörterung nicht ohne alle Mühe versteht, schier ohne Verstand oder eine wilde Bestie ist; denn ein geschickter und scharfer Geist, der besonders zur Malerei geneigt ist, wird leicht begreifen, was ich schreibe, ferner dass ich in meiner Rede kurz und gedrängt bin, nichtsdestoweniger schreibe ich aber klar, und wenn auch das, was ich vortrage, in verschiedener Weise und mancherlei Redensarten vorgebracht wird, so wird mich doch Derjenige leicht verstehen, welcher den Wunsch hegt, die genannte Kunst sich anzueignen, wenigstens mit Hilfe solcher Ideen, welche für dieselben passen, so zwar, dass ich ihm dadurch noch helfen kann. Wisse nämlich, mein lieber Leser, dass ein Maler nie ein vollkommener Meister werden kann, wenn er früher nicht in seinem Geiste die Figur versteht, die er zu malen hat, gleich wie Derjenige, welcher seinen Bogen aufstellt und nicht sicher weiss, wohin das Ziel gestellt ist, den Pfeil ohne Wirkung absendet, nicht anders rede ich von dem Maler. So wirst du denn, o fleissiger Jüngling, dich überzeugen, dass nur derjenige ein Maler ist, welcher seine Figuren sowie seine Skizzen zu entwerfen weiss, Derjenige aber, welcher weder Figuren noch Skizzen machen kann, den werde ich für das Gegentheil halten, nämlich dass er niemals ein guter Maler werden wird, weil er das nicht in seinem Sinne behält, was ich gesagt habe. Ich ermahne deshalb Jeden, der ein guter Maler werden will, dass er diese meine Erörterung und Unterredung von der Malerei öfter lese und mit Eifer und Fleiss durchgehe, bis er diese Lehre wohlverstanden und später auch gut in Uebung gesetzt habe; auf solche Weise wird er leicht ein vollkommener, ergötzlicher und lieblicher Maler werden, weil dieser Weg der kürzeste, der nutzreichste und ferner der nothwendigste ist.

Von der Definition der Malerei.

Cap. 3.

Aristoteles erörtert im 6. Theil seiner Ethica die Definition der Kunst, er schreibt, dass die Kunst in dem Gebrauch bestehe, die Dinge in wahrhafter Art darzustellen. Da es nun Brauch

der Malerei ist, dass sie die Bilder in wahrhafter Weise erschafft, so urtheile ich, dass ein solcher Gebrauch Kunst sei. Denn ein solcher Gebrauch richtet sich nach gewissen Regeln und höchst kunstreichen Vorschriften, wenn gleich der Maler freien Willen im Werke besitzt. Er bleibt aber auch ungeachtet dessen frei und mit ihm die Kunst, wenn sie sich auch jenen Gesetzen unterwirft. Denn schier alle Dinge, welche der grosse Gott und Schöpfer all' desjenigen, was sich im Universum befindet, vom Beginne an gemacht hat, so zwar, dass eine gemalte Sache sie hervorbringen und an den Tag geben könne, von allen diesen Dingen sage ich, dass die Kunst des Malens sich ihrer bemächtigen könne. Die Kunst des Malens ist daher die vernünftige Auffassung der bemalten Figur oder die bemalte Figur in der geziemenden Auffassung, wozu noch die Materie kommt, denn wenn irgend ein Maler ein gemaltes Werk aufweist, das aber mit den Farben nicht fein gemalt, oder unähnlich an den Gliedern oder in unpassendem Stoffe gebildet ist, oder jener vernünftigen Auffassung ferne steht, so wird uns das keine Kunst, sondern die Verwirrung der Malerkunst zu sein scheinen.

Von der Gestalt der Malerei, wie sie dem Autor in einer Vision erscheint.

Cap. 4.

Damit man nun nicht sage, dass ich der Malerei nicht Genüge thue mit würdigem Lob, so gehe ich in der Erhebung derselben bis an die Sterne. Wisset, dass eines Tages, bevor die Sonne über ihren Horizont sich erhoben, bevor ich noch den Schlummer gänzlich verscheucht hatte, welcher meine Gliedmassen beschwert hatte, mir die Malerei erschienen ist; nun glaubet aber nicht, dass mir etwa damals bloss meine Nahrung Beschwerden gemacht hatte, sondern dass in der That nicht das kleinste Theilchen eines Dunstes hätte aufsteigen können, um das Haupt zu verwirren und ich Ursache gehabt hätte, dasselbe mit Phantomen zu erfüllen, vielmehr schien es mir, dass Nahrung mir vonnöthen gewesen wäre, indem Arbeit und Schlaf meine Glieder angegriffen hatten. Da erschien mir eine mächtige Matrone, welche im Fluge gleich dem Vogel des Zeus

herbeikam, und sich in das Innerste meines Gemaches stellte. Sie schien mir eine sehr schöne Frau zu sein, so dass meine Sinne von ihrer erstaunlichen Schönheit derart betroffen waren, wie Jene betroffen sein würden, welchen ohne Verhoffen ein Glück begegnet. Es war diese Matrone von solcher Grösse, dass ich sie mit meinem Auge nicht erfassen konnte. Denn mit ihrem Haupte reichte sie bis in jene Gegend, von wo die Sonne sich erhebt, und mit den Füssen wandelte sie auf dem Bereiche, wo die Sonne ihre Strahlen verbirgt, und mit der einen Hand berührte sie die Seite des Auster, mit der anderen die Region des Boreas, so dass sie Jenen entsprach, welche von ihr sagen, dass es ihre Sache sei, von dem Anfang aller Dinge zu handeln.

„Wahrhaftig, ich weiss nicht, welches Verhängniss oder Geschick über mich verfügt habe, dass ich vor dem Biondo erschienen bin, um ihm meine Schicksale zu erzählen. Doch sei es nun, wie Gott will, dass dein Geschick oder meine Bestimmung mich hiehergeführt habe, wisse, dass ich die Malerei bin und hierherkam, um mich über dein Thuen zu beklagen, in deinem eigenen Hause; denn ich meine, dass es für Biondo eine bekannte Sache sein dürfte, in welcher Schönheit ich bis jetzt selbst in den königlichen Gemächern dieses und jenes Fürsten geherrscht habe. Ist ja den Malern wie den Schriftstellern die Malerei nicht fremd, indem alle guten Schriftsteller die Malerei durch ihre Werthschätzung ehren. Auch gereiche ich ja selbst den Behausungen Derjenigen zum Schmucke, welche weniger besitzen, nur du allein, welchem der Chor der Musen fortwährend dient, du, dessen Vorschriften an den äussersten Grenzen Arabiens gelesen werden, so zwar, dass zahlreiche Früchte des Biondo den Lippen der Menschen süss schmecken und ihre Herzen erfreuen, du hast jedoch von mir allein nie Erwähnung gethan, gleichsam als wenn ich nicht auch unter die übrigen freien Künste gerechnet werden dürfte.

Dieses ist aber ohne allen Zweifel in Folge der Unwissenheit der Menschen so gekommen, denn wenn diesen bekannt wäre, wer ich bin und was ich für Denjenigen, der mich liebt oder der mir nachfolgt, thun kann, so wäre derlei wirklich nicht zugetroffen. Denn selbst gegen den Willen des Menschen trage ich seinen Namen zu den Sternen und mit Unrecht bin ich

daher unter die mechanischen Künste gezählt worden. Wenn du nämlich die Schriften der Alten läsest, so möchtest du finden, wie sehr ich für Viele die Veranlassung ihres Rufes und Ruhmes, ferner ihrer Ehre und ihres Triumphes geworden bin; nicht anders als es die Tapferkeit für den muthigen Krieger ist. Denn ich bin es, welche Alexander der Grosse so hoch schätzte, und welche Apelles höchlich liebte, und für den Zeuxis galt meine Ehre in unvergleichlicher Weise, so dass er seine Gemälde verschenkte, weil er sie doch nicht um irgend einen Preis verkaufen konnte. Siehe also, wie gross ich bin, indem Alexander mich so hoch schätzte, dass er, wie man erzählt, eine Figur von Apelles um hundert Talente kaufte, ja, Einige erzählen sogar noch, dass er sie um gar keinen Geldwerth erworben, sondern mit Gold aufgewogen habe; aber wenn er sie selbst nur um sowiel Talente gekauft hätte, so musst du wissen, dass ein Talent das Gewicht von 80 Goldlire hat. Sage mir nun: wie hoch muss die Malerei geschätzt worden sein, wenn man sie um so viel Gold verkaufte! Aber ausser dem Gesagten lebte in der Stadt Athen ein ausgezeichneter Maler Namens Metrodoros und Protogenes malte so ausgezeichnet, dass der König Demetrius den Rhodiern verzieh, deren Stadt er hatte erobern wollen, und dieses, um die herrlichen Gemälde nicht zu zerstören. Der König Candaules kaufte auch eine von Bularchos gemalte Tafel um das Gewicht derselben in Gold. Parrhasios täuschte die Vögel mit gemalten Trauben, aber Zeuxis überlistete denselben Künstler mit einem gemalten Vorhang. So gereichte es auch ferner zum Ruhm und zur grossen Ehre für den guten Maler, als Agrippa zwei von ihm gemalte Figuren um dreizehntausend Pfund Goldes kaufen wollte, Attalus erwarb das Gemälde des Aristides von Theben um hundert Talente. So zählte man mich unter die werthvollsten Dinge der Welt, und stand ich endlich in hohem Preise, während das römische Reich geblüht hat; auch bei den Griechen erfreute ich mich ehrenvollen Namens. Denn ich war die erste unter den freien Künsten. Wisse demnach, dass Derjenige, welcher die Malerei loben will, wenn er recht genau urtheilt, sagen muss, dass sie gewiss eine natürliche oder vielmehr eine himmlische Sache sei. Denn ich bin unter den übrigen Künsten Zeus selbst die liebste, weil die gemalte

Sache oder meine Figur immer vor seinem Antlitze steht. Sage nun, siehst du nicht, wie dadurch der Maler angespornt ist, sein schwaches Werk in einer Weise zu zeigen, dass es des Zeus würdig ist, und es dem Zeus zu opfern, weil es diesen darstellt und er in ihm angebetet werden soll.

Wie ich also bei den Alten in Ehren stand, mag dir aus dem Gesagten kund werden, aber gegenwärtig haben mich Alle, Wenige ausgenommen, wie faule Thoren und Schlaftrunkene über die Achseln geworfen und gleichsam der Vergessenheit überantwortet. Aber siehe doch, wer ich bin und wie ich geliebt wurde, und bedenke bei dir selbst, ob ich verachtet oder geschätzt werden müsse, indem ich nicht nur unsere Könige, sondern auch die vergangenen und das Lob der Vorfahren male. Was soll ich denn noch über die Malerei reden, nachdem Gott selbst den Himmel mit den beiden grossen Lichtern und den vielen Sternen bemalt hat, welche den Sterblichen Tag und Nacht leuchten; er malte auch die Luft mit den Blitzen, den Donnern, dem Hagel, dem Regen und den dichten Wolken; ausserdem erblickt man das Meer gemalt, denn zuweilen sieht man es röthlich werden, zuweilen lichter und manchesmal ist es doppelfärbig von der Luft und durchsichtig, und diese Verschiedenheit der Farben verleiht ihm die Malerei. Nach den genannten Dingen bemalte Gott die Erde mit Bergen, Hügeln, Menschen, Städten, Schlössern, Wäldern, wilden Thieren, feurigen Dünsten und verschiedenen Dingen, welche ich übergehe, weil sie dir bekannt sind. Daher soll Jeder mich nach seinem Vermögen erfassen und mich nicht verjagen oder sonst schädigen. Aber diese Vision erzähle den Freunden, die dir begegnen, von denen sich vielleicht Einer in Liebe zu mir wenden wird und wisse, dass es mir eine angenehme Sache sein wird, wenn ich nur Einen unter Tausend finden kann. Wundere dich nicht, mich zur Flucht und zum Abschiede gerüstet zu sehen, denn mir scheint es, dass ich Wenige befriedige und ihnen nicht genehm bin, ungeachtet dessen hält mich ein Gewisser, den ich begegnete, der gelehrter ist in der Malerei als die anderen, zurück und bestärkt mich wieder aufzuathmen, dieser ist ein scharfsinniger Mann, der in Florenz aufgezogen wurde; er hat mich wieder in's Leben gerufen. Aber du sei gänzlich meiner eingedenk, da

ich dir sehr theuer sein muss, denn sage mir, was Anderes ist denn dein Schreiben, als eine Art Malerei, der du beim Schreiben fortwährend ausmalst? Nichtsdestoweniger thuest du keine Erwähnung der Malerei, deshalb schreibe endlich etwas über die Malerei für die Sterblichen.“

Von der Würde der Malerei.

Cap. 5. *

Wissend, dass diese unsere Unterredung von vielem Nutzen für die nicht unterrichteten jungen Leute, aber auch für die gebildeten Maler sein dürfte — deshalb, o ihr Freunde der Malerei, verbreite ich mich, um euch für diese edelste Kunst anzuregen, bevor ich von etwas Anderem spreche, darüber, eine wie würdige Sache die Malerei sei, auf die man jegliche Mühe und anhaltenden Fleiss wenden soll. Denn die Malerei besitzt in sich eine schier göttliche Macht, nicht anders, als man von der Freundschaft spricht, weil die Malerei die Abwesenden darstellt, als wären sie da, auch zeigt sie uns die Gestorbenen, als wären sie am Leben. Bei solcher Erörterung werde ich einem Manne ähnlich scheinen, welcher ein schönes Geheimniss mit höchster Bewunderung betrachtet, oder vielmehr, ich werde jenem Künstler gleichen, welcher mit grossem Wohlgefallen Diejenigen wiederbewundert, die seine Sachen betrachten als Dinge, die man nicht gekannt und noch nicht gesehen hatte. Daher erinnere ich mich, bei dem Plutarch gelesen zu haben, dass ein Hauptmann Alexander des Grossen, dessen Name Kassander war, beim Betrachten eines leblosen Bildes des Alexander, von grosser Furcht durch jenen königlichen Anblick ergriffen wurde, welchen das Bild ausdrückte. Agesilaos, welcher wusste, dass sein eigenes Bild sehr ungestalt sei, wollte nicht, dass dasselbe der Nachwelt auf irgend welche Weise bekannt würde, in Folge dessen er den Malern verbot, ihn abzubilden, ebenso dass irgend ein Bildhauer ihn in Holz oder Stein darstelle, noch in Gold abgiesse oder auf irgend einem Goldstück abforme, denn ihm dünkte, dass dann die Nachkommen sein Bild in irgend einer

* Im Originale ist die Capitel-Bezeichnung aus Versehen weggeblieben.

dieser Darstellungen finden würden und er darauf hässlich von Gestalt erschiene, nicht anders als er wirklich war. Ferner scheint mir die Malerei das Abbild der Götter zu sein, indem das Volk seine Gottheiten mit Hilfe der Malerei verehrt, so dass ich sagen darf, die Malerei ist ein grosses Geschenk, das der höchste Gott den Sterblichen gemacht hat, weil wir durch das Mittel derselben mit den obersten Göttern verknüpft sind und auch mit den Engeln. So zweifle ich denn nicht, dass die Malerei dem Phidias, einem Maler in der Stadt Elis in Achaja, oder eigentlich im Peloponnes, viel geholfen habe, als er den Olympischen Zeus malte, dessen Schönheit so gross war, dass er durch die Majestät, mit der Zeus gemalt war, die Religion gefördert hat. Denn das Gemälde war dem Gotte ähnlich wie C. Plinius berichtet, welcher sagt, Phidias sei über alle Völker, die denjenigen erkennen, welcher der Olympische Zeus heisst, der Berühmteste gewesen. Daran könnet ihr ersehen, o Maler, welche Schönheit und Ehrwürdigkeit des Geistes, oder welch' grossen Ruhm man durch die Malerei in der Welt gewahr wird. Ich glaube, dass ihr, meine Leser, dies schon klar versteht, sowohl infolge dessen, was über die Gemälde und die Maler gesagt worden ist, als auch durch dasjenige, was Jeglicher sieht. Deshalb darf ich offen sagen, dass die Natur selbst nicht so Ausgezeichnetes in ihren Geschöpfen hervorgebracht hat, als es die schöne Malerei vermag, weil diese sich an die schönsten Dinge hält, sie aber viel köstlicher erscheinen lässt, als sie sind. Darum muss ich auch von dem Hässlichen sagen, dass ihr an euch selber die Beobachtung machen könnt, wie denn die Malerei sich an die schönen Theile, an die zierlichen Theile, an die blendend weissen Gliedmassen macht, sie aber ohne Zweifel um Vieles schöner und zierlicher erscheinen lässt, was man auch klar ersieht, indem das Elfenbein oder der Alabaster, auch die kostbaren Edelsteine, wie Rubine, Hyacinthe, Smaragde, Topase und Saphire sammt den orientalischen Perlen und all' den übrigen seltenen und kostbaren Dingen, wenn sie durch die Hände eines vollkommenen Malers gehen, viel bewundernswerther erscheinen, als sie sind, nämlich als Natur-Producte. Und ferner sage ich euch, dass die Kunst der Malerei auch das Gold, aus Ursache, weil es verbleicht, viel schöner werden lässt und auch

leuchtender als es in Wirklichkeit ist. Auch sage ich von dem Blei, dem werthlosesten der Metalle, dass es viel kostbarer aussah denn irgend ein rohes Silber oder Gold, wenn ein anderer Phidias oder ein anderer Praxiteles es beim Malen eines Bildes darauf angebracht hatte. Und da dieses eine von Jedermann höchlich erwünschte Sache ist, so wundert euch nicht, ihr, meine Leser, und ihr, neuere Maler, wenn den Zeuxis und Herakleon in jenen Zeiten die Kunst des Pinsels zu grossem Ruhme und zur Erlangung von grossem Reichthume brachte. Sie waren nämlich soweit gekommen, dass sie ihre Malerei nicht verkaufen wollten, obwohl sie mit der grössten Sorgfalt gemalt worden war, indem sie sagten, es finde sich kein Mensch, der sie bezahlen könne, da sie von höchster Schönheit wären. Und weil sie dieselben nicht zu schätzen vermochten, so verschenkten sie sie. Darum, ihr weisen Leser, merket den grossen Ruhm der Malerei. Zeuxis malte unter anderen Thieren auch Vögel so vollendet, dass sie in der That lebendig und er selber eine zweite Gottheit auf Erden zu sein schien. So übertraf er allein auf's leichteste alle Maler zusammen, wesshalb ich das Lob eines Androgides, eines Theopompos und auch des Parrhasios mit Stillschweigen übergehe, von welch' letzterem man berichtet, dass er mit dem Maler Zeuxis in einem Wettstreite gestanden sei, welcher einen Knaben mit einem Korbe oder eigentlich zu sagen, mit einem Tragkörbchen Trauben malte, auf das alle Vöglein zuflogen, um daran zu picken. Nun sagte er, die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn wenn ich den Knaben besser gemacht hätte als die Trauben, so würde er die Vöglein beunruhigt haben. * Und wisset, dass Zeuxis dieses ohne jegliche Arrogance sagte. Darum sage ich euch, meine lieben Leser, es hat die Malerei die Gabe in sich, dass sie auch die Gebildeten noch unterrichtet, denn wenn Jemand die in jedem Betracht vollkommenen Werke und den bewundernswerthen Urheber derselben sieht, so erfreut er sich höchlich, weil derselbe dem Schöpfer ähnlich erscheint. Und demnach behaupte ich noch

* Hier muss im Original ein Druckfehler angenommen werden, denn: egli havrebbe trovato gli uccellini gibt keinen Sinn. Ich vermuthe torbato oder turbato als das Richtige. Dass der Verf. auch hier die antiken Geschichten confus auftischt, brauche ich nicht erst anzudeuten.

eine grössere Sache von der Malerei, von der ich bekenne, dass sie alle anderen Künste meistert. Und wenn ihr dies nicht sagen wollt, so werdet ihr doch sprechen, dass die Malerei die schönste Zier sei, welche in der Welt sich findet. Denn wenn ihr die Kunst der Architektur betrachtet, werdet ihr finden, dass die Capitäle, die Epistyle, die Kugeln, die Säulen, die Giebel sammt all dem, was für diese Kunst erforderlich ist, vorher durch die Malerei hervorgebracht wird, was man sehr deutlich gewahr wird, wenn man sieht, wie ein Mensch nur ein Häuschen oder Hüttchen herstellt. Denn er macht sich dazu mit dem Pinsel oder mit der Kohle seine Skizze, und ist die Skizze entworfen, so schickt er sich an die Ausführung in der Art, dass er sein Gebäude nach dem gemalten Modelle vollendet. Deswegen schliesse ich, dass nicht allein die Architektur, sondern alle sonstigen bildenden Künste insgemein, ihren Ursprung in der Malerei haben.

Die Malerei nämlich ist die Grundlage aller mit der Hand auszuübenden Künste, weil sie eine feste Regel hat, die anzeigt, wie man eine solche Arbeit und Kunstsache machen oder nicht machen soll, so dass ich endlich den Schluss ziehe und behaupte, es gibt keine noch so unbedeutende und geringe Kunst, welche nicht theilhabe an der Malerei. Denn welchen Zierrath oder welche Schönheit man immer wolle, die sich an den Sachen in der Welt findet, sie entsteht und kommt von der Malerei, wie klar zu ersehen, wesshalb ich mich gar nicht wundere, dass die Malerei bei unseren Vorfahren in grosser Ehre gestanden ist. Ihr wisset ja, dass alle anderen Künstler von klugen Leuten viel weniger geschätzt werden als ein guter Maler, und dieses wegen der Vorzüglichkeit der Malerei. Wenn solches wahr ist, so sieht ein jeder klar, wie grosses Lob ihr Erfinder verdient und sagt man, es sei dies Narcissus gewesen, von welchem die Dichter melden, dass er in eine Blume verwandelt worden sei, denn die Malerei hat Aehnlichkeit mit einer Blume und ist in dieser Hinsicht die Blume aller Künste und wenn ihr deshalb die Fabel von Narcissus erwäget, so werdet ihr finden, dass das wahr sei, was ich euch sage, indem das Malen nichts Anderes ist als ein Sammeln von Blumen der Künste, nicht anders, als man es mit dem Pflücken der Blumen zu halten pflegt, welche unter

Kräutern und Dornen, auf Wiesen und Feldern stehen. Es schreiben auch Gewisse, welche über die antiken Maler gehandelt haben, dass der Schatten in der Sonne, indem man seinen Grenzen nachfolgte, die Kunst erfunden und geübt habe. Auch sagen einige Andere, dass ein Aegypter des Namens Polyklet, und jener Andere, von dem man nicht findet, woher er war, die ersten Erfinder dieser Kunst gewesen seien. Die Aegypter sind nach der gewöhnlichen Meinung die Ersten, bei welchen sie in Uebung gewesen ist, vor sechstausend Jahren, von da soll sie nach Griechenland hinüber gebracht worden sein und von Griechenland sagt man, sei die Malerei zu jener Zeit nach Italien gekommen, als Marcellus von seinem Siege über Sicilien zurückkehrte. Nach all' diesem scheint mir, dass heute noch unter den Malern viele und grosse Meinungsverschiedenheiten herrschen, indem man heutzutage noch Zweifel darüber hegt, was für eine Malerei früher gewesen, und wer jener Maler oder vielmehr der Erfinder der Malerei war. Und weil sich keine Geschichte der Malerei findet, wie C. Plinius sagt, so hat man einen anderen Glauben davon. Man liest von gewissen antiken Schriftstellern, dass sie von der Symmetrie und von den Farben geschrieben haben, dass Antigonus und Xenokrates Einiges über die Malerei geschrieben haben und auch Apelles und Perseus haben von der Malerei gehandelt, wie Diogenes Laertius meldet, hat der Philosoph Diogenes ein Buch von der Malerei zusammengestellt, worin er sie empfiehlt, wie auch die übrigen Künste in den Schriften empfohlen werden. Darum handelten einige Italiener, welche erkannten, dass die Malerei eine sehr preiswürdige Kunst sei, ähnlich den genannten Griechen, und dies sind die ältesten Toscaner, welche in der Kunst der Malerei sehr erfahren waren. Man erzählt, dass unter ihnen der antike Schriftsteller Trimegistos König gewesen sei, und weil die Malerei und die Sculptur keinen anderen Ursprung gehabt haben soll, als nur eine Religion hat, so schrieb derselbe, über den Escusapius, welcher die Gestalten der Götter seiner eigenen Miene ähnlich entworfen hat. Deshalb dürfen wir behaupten, dass die Malerei in alter Zeit alle öffentlichen und privaten Dinge, die religiösen sammt den profanen umfasst, indem sie dieselben Jedermann ehrbar vor Augen stellt. Die Malerei ist eine sehr edle Kunst und heutzutage nicht weniger

in Werth, als sie es vor tausend Jahren gewesen. Die Wahrheit dessen beweist das, was man von dem Thebaner Aristides liest, welcher ein Gemälde um hundert Talente verkaufte, auch findet man bei den Historikern, dass die Stadt der Rhodier, von dem König Demetrius nicht verbrannt wurde, wegen der Gemälde des Protogenes. Ach, ihr wahrhaftig hochwerthen Gemälde, dass ihr eine solche Stadt vom Untergange und von der Brandlegung durch die Feinde retten konntet! Von anderen ähnlichen Fällen handle ich jetzt nicht, weil ich glaube, sie seien euch nicht weniger bekannt als mir selbst; aber, ohne gefragt zu sein, sage ich, dass mir scheint, ein guter Maler, ich sage ein guter Maler, solle nicht weniger geehrt werden, als ein weiser Bürger, weil er für die Stadt von derselben Bedeutung ist, wie dieser Bürger, denn wisset, dass bei den klugen und weisen und grossen Herren die guten Maler viel Anwerth und Achtung finden, wegen der Vortrefflichkeit ihrer Kunst. Dieses bestätigen uns die antiken Beispiele, denn man liest bei den Geschichtschreibern dass Marcus, ein Bürger von Rom, und Fabius, ein sehr vornehmer Mann derselben Stadt, ausgezeichnete Maler waren; Turpinus, ein römischer Ritter, der in Verona lebte, und jener andere Mann, der Consul gewesen, erwarb durch seine Malerei grossen Ruhm; der tragische Dichter Pacuvius malte den Herkules auf dem Stroh, die Philosophen Sokrates, Platon und Metrodoros wurden durch ihre Malerei sehr berühmt; ich sage euch, meine lieben Leser, noch grössere Dinge. Die römischen Kaiser vergnügten sich mit dieser Kunst, wie: Nero, Valentinianus, Alexander und Severus, so dass also die römischen Kaiser sehr strebsam waren in der Malerei. Wollte ich aber alle jene Fürsten, Könige, Herren und grossen Meister aufzählen, welche sich an der Malerei ergötzten, so bin ich gewiss, euch Anderer überdrüssig zu werden, wesshalb ich dieselben übergehe, die ihr sehr wohl kennet. Auch rede ich nicht von den sonstigen hochgerühmten Malern, indem ihr von euch selber ihre Menge und Vortrefflichkeit verstehen könnt, insbesondere wenn ihr an die dreihundert und sechzig Gemälde oder Statuen denket, welche vor den König Demetrius im Zeitraume von vierhundert Tagen getragen wurden, die man ihm zu Ehren gewidmet hatte. Es wollen Einige, dass die besagte Zahl von den

Statuen und nicht von den Tagen gemeint sei. Ich aber möchte, dass ihr ferner überleget, wie viel der Maler damals gewesen sein mögen, und wohl mehr als Bildhauer, und wisset, meine lieben Leser, dass die Sculptur und die Malerei mit einander durch Verwandtschaft und echte Verschwisterung verwandte Künste sind, denn sie nehmen ihren Ausgang von demselben Intellecte und nähren an ihm sich in gleicher Weise. Nichts destoweniger bin ich genöthigt, bei Betrachtung der Kunst der Malerei dieselbe der Sculptur vorzuziehen, und zwar wegen ihrer Vortrefflichkeit, und weil sie bei Dingen von grösster Schwierigkeit gehandhabt wird. Obgleich man in den Schriften liest, dass es sowohl von Malern als von Bildhauern eine grosse Menge gegeben habe, so erfreuten sich doch die Fürsten sowie das gemeine Volk, ebenso ferner Gelehrte wie Ungelehrte, vorzugsweise an der Malerei, indem unter den geschätztesten Beutestücken und den öffentlichen Wappenbildern in den Theatern Tafeln mit gemalten Darstellungen der Provinzen aufgestellt wurden. Hievon ist es auch gekommen, dass Paulus Aemilius und viele andere römische Bürger dafür hielten, die Malerei sei eine nothwendige Sache, um gut zu leben. Sie liessen dieselbe ihre Söhne lernen, welcher Gebrauch von den berühmten Griechen geübt wurde, damit die geschulten und tüchtigen Jünglinge ähnlich wie in den freien Wissenschaften, nämlich Geometrie und Musik, auch in der Malerei unterwiesen würden. Ferner bemerke ich, dass diese Kunst auch die Donna Martia zu ihrer Ehre sich angeeignet hatte, die Tochter des Maro. Und als sie viele Dinge gemalt hatte, da berichten zahlreiche Schriftsteller viel von dem, was sie gemacht hatte, indem sie dabei gefeiert wurde, hieraus erkenne ich, dass die Malerei bei den Griechen eine hochgelobte Sache für denjenigen gewesen sei, welcher sich vorsetzte diese Kunst zu erlernen, und solcher Preis und solches Recht wurde ihr lange Zeit ohne Missgunst gewahrt, weil diese Kunst die Gemüther der edelsten Jünglinge erhob, so dass derjenige, welcher sich leicht in die Malerei hineinfand, für ein hervorragendes Genie erachtet wurde, wesshalb ich überzeugt bin, dass es auch heutzutage kein geringeres Lob, noch geringere Ergötzung für Jeglichen sein werde, wie dem in der Vorzeit so gewesen. Es scheint mir, dass die Malerei nicht bloss die Gemüther des rohen

Volkes, sondern auch der wilden Thiere bewege, und ich meine, die Natur ergötze sich selber mit der Malerei, auch freut sie sich, wenn sie einen vollkommenen Maler erzeugt hat. Sie selber pflegte fortwährend die Malerei, wie wir denn die Wiesen und Felder, auch die in mannigfacher Weise hell bemalten Berge gesehen haben, sie stellt uns die verschiedenartigsten Formen von Thieren und vielen anderen Dingen vor Augen; ihr wundert euch daher wohl nicht, wie ich glaube, wenn man liest, dass auf einer Gemme des Königs Pyrrhus die neun Musen mit ihren Abzeichen von der Natur dargestellt waren. Wisset deshalb, ihr meine zu verehrenden Maler, dass niemals ein Zeitalter oder irgend eine Frist vorübergegangen ist, in der Erfahrene wie Unerfahrene sich nicht an der Malerei vergnügt hätten, wesswegen ihr sagen werdet, dass es nie eine Kunst in der Welt gegeben habe, die mit mehr Ergötzung oder Wohlgefallen erlernt werden könne, als die Malerei. Indem ich mich höchlich an ihr erfreue, gestehe ich offen, dass ich gar viele Male ging, um malen zu sehen, auch verwende ich viele Zeit darauf, um verschiedene Figuren dieses oder jenes Malers zu betrachten, weil sie uns engelgleiche Gestalten vorführen, die mir die Natur zu übertreffen scheinen durch die Vorzüglichkeit ihres Künstlers. Darum gehe ich schier stündlich meinen Geist an der Malerei zu weiden, und nur sehr selten trenne ich mich von einem schönen Gemälde so befriedigt, dass ich sagen könnte, ich wäre gleichsam satt von dem Betrachten. Die Malerei ist deshalb nicht allein ehrenvoll und reich an Lob für ihren Maler, sondern auch fruchtbringend und von dauerndem Ruhme, denn welcher Maler seine Malerei liebt, der erwirbt von derselben grösseren Nutzen als der reichste Kaufmann, den man nur wolle, denn sie ist Klugen wie Unklugen angenehm. Darum, ihr Jünglinge, die ihr dem Studium der Künste obliegt, befleissigt euch der Malerei in der Zeit, die ihr erübrigt, denn ihr vergeudet sie dadurch nicht, sondern verewiget euch durch das Studium der Malerei. Ferner ermahne ich euch, o Maler, dass ihr stets der Malerei oblieget, mit grösserem Eifer als ihr bisher gethan, denn die Malerei ist die hervorragendste der Künste. Euer Name und euer Ruf wird jeden Gewinn übertreffen, den irgend eine noch so schöne Kunst bieten kann; seid nicht habsüchtig in

dem, was ihr von eurer Kunst erwartet, indem die Habsucht immerdar der Tüchtigkeit im Wege gestanden ist, denn der dem Gewinn ergebene Geist erringt selten oder nie jene Früchte, welche die Nachwelt bietet. Wundert euch denn nicht, meine theueren Leser, dass jene Bettler und Arme sind, welche, nachdem sie die Blume der Malerei kaum gesehen haben, schon hastig reich werden wollen; diese ziehen sehr geringen Vortheil von der Malerei, auch thuen sie ihr Unehre an, weil sie dieselbe verderben. Wenn sie sich aber Mühe gegeben hätten, um die Malerei vollkommen zu studiren, so erfreuten sie sich des Rufes, der mit der Vervollkommnung wächst, sammt ewigem Lobe, und hätten so den Gewinn und unschätzbare Reichthümer, sowie die Erlangung ewigen Rufes der höchsten Ehre.

Von der Haupteintheilung der Malerei.

Cap. 6.

Jetzt will ich davon handeln, in welcher Weise die Malerei ausgeübt wird, nicht eher jedoch, bevor ich nicht ihre Eintheilung gehörig erklärt habe. Darum sage ich, dass die Malerei sich in drei Haupttheile scheidet, von welcher Eintheilung ich bekenne, dass sie von der Natur bestimmt sei. Die Malerei ist nämlich das Studium von den Dingen, die man sieht und welche sich dem Auge darstellen, welches die Dinge vermerkt, die sich dem Blicke darbieten, so dass hierin ein gewisses Princip für sie besteht. Wenn wir eine Sache bewundern und sehen, dass sie einen gewissen Raum einnimmt, so ist es für den Maler die erste Sache, die er macht, dass er diesen Raum umreisst, deshalb werdet ihr diesen Vorgang oder diese Art, die äussersten Grenzlinien zu ziehen, mit einem richtigen und passenden Ausdrucke die Umreissung nennen. Wenn ihr dann die Gesammterscheinung betrachtet, so müsset ihr finden, dass auf dem Gemälde alle Dinge untereinander im Zusammenhange stehen, und diese Wissenschaft von der Darstellung der Gesammterscheinung, welche der Künstler seinem Auge folgend gezeichnet und richtig angeordnet hat, wird er die Composition nennen. Endlich wenn er abermals noch bestimmter hinblickt und auch den Gegenstand deutlicher betrachtet, so muss der Maler auf

die Farben, welche er auf der Gesammterscheinung, die sie darstellen, unterscheidet, die Sorgfalt seiner Kunst verwenden. Alle diese Unterschiede, welche in der Malerei vorkommen, werden durch das Licht verursacht und dann vom Maler geschickt wieder gegeben, man nennt sie die Lichtwirkungen. Die Umreissung, die Composition und die Lichtwirkungen sind also die drei Theile, welche die vollkommene Malerei ausmachen und ich werde daher von diesen drei Theilen handeln, indem ich mit der Umreissung den Anfang mache.

Die Umreissung ist derjenige Theil der Malerei, welcher den äussersten Umfang oder den Saum mit den für die Malerei gehörigen Linien angibt, in welcher Beziehung der Maler Parrhasios ausgezeichnet war, wie Xenophon schreibt, er behandelte die Umrisslinien mit höchster Sorgfalt, denn dieser Theil muss von dem Maler vorzüglich in Acht genommen werden, indem er die Figur mit den feinsten Linien umzieht, welche man mit dem Auge kaum wahrnehmen kann. Nichtsdestoweniger sagt man, dass der Maler Apelles in dieser Hinsicht der entgegengesetzten Meinung gewesen sei und man liest, er habe über diese Sache mit dem Protogenes eingehend disputirt. Die Umreissung ist also nichts Anderes, als die Bezeichnung der Säume, welche Linien so gemacht sein sollen, dass sie mit dem Rande der gemalten Gestalt zusammenfallen, oder dass sie wie Sprünge oder Spalten erscheinen. Abgesehen von diesem verlangt man nichts Anderes von dem Wesen der Umreissung, als, dass sie den Umfang und die Contour der Ränder in dem Gemälde durchaus verfolge, hiezu ist dem Maler sehr nöthig, dass er sich übe, indem weder eine Composition, noch eine Darstellung des Lichtes je gelobt werden wird, welcher die Anordnung der Umreissung abgeht. Diese muss mit höchstem Fleiss betrachtet werden, wesshalb ich urtheile, dass man keine nützlichere Sache für die Malerei finden kann als die Eintheilung derselben. Von dieser pflegt der kluge Maler Gleichmässigkeit zu verlangen, wie sie üblich ist, und ein Maler, welcher hierin nicht gut unterrichtet ist, pflegt vielmals irre zu gehen. Deshalb sage ich, dass der Vorgang von folgender Art sein soll: ihr werdet ein Geräthe finden aus fein gesponnener und durchsichtig gewebter Wolle von welcher Farbe ihr wollt, aber von etwas dickerer Wolle

seien Parallel-Linien und Felder, und so viele Quadrate eingetragen, als ihr auf dem Rahmen unterschieden. Diesen Gegenstand setzet ihr zwischen den Körper, welcher dargestellt werden soll, und das Auge, so dass durch jenes dünne Gewebe, welches man die graticula nennt, die Sehlinien, welche eine Pyramide bilden, durchdringen können. Diese Beobachtung hat in sich sehr viele Vortheile und der erste Vortheil ist, dass sich immer dieselbe Gestalt ohne sich vom Ort zu bewegen, gleichmässig darstellt. Sobald nun die Umrisse gezogen sind, so werdet ihr rasch das erste Abbild in der Pyramide erhalten, eine Sache, die wirklich sehr schwierig erscheint, wenn nicht jenes Stück dazwischen gesetzt würde. Du kannst von dir selbst verstehen, o weiser Maler, wie es schier unmöglich ist, durch Malen eine Sache nachzubilden. So aber kommt es, dass die gemalten Dinge, weil sie stets dieselbe Gestalt bewahren, auch von dem Maler in derselben Weise dargestellt werden, und zwar viel leichter, als dies in der Sculptur der Fall ist. Wir ahmen also (den Gegenstand) nach, indem wir die Theile messen, welcher Zwischenraum oder welche Entfernung vom Augpunkte die Sache verändert habe, ob sie recht oder anders ist, aus dieser Ursache ist der Nutzen, den euch dieses Lamma bietet ein grosser, weil es den Gegenstand stets unverändert in eurem Anblicke bewahrt. Von weiterem Vortheile ist es, dass man die Lage der Umrisse und die Grenzen der Gestalten von hier zum Malen eines Bildes übertragen kann. Da ihre Orte ganz bestimmt sind, lassen sie sich leicht anordnen. Ferner werdet ihr gewahr werden, dass in diesem Lamma mit Hilfe der Parallelen die Stirne und die Umgebung der Nase in der Nähe der Wangen, und der untere des Kinnes und alle ähnlichen Partien an ihren rechten Platz gebracht werden können, dies übertraget ihr nun durch die Parallelen auf das Bild oder einen anderen Ort, wo ihr malet, deshalb werdet ihr bestrebt sein, die genannten Theile in der schönsten Weise wie ihr nur könnet, anzubringen. Endlich sage ich euch, dass das Lamma auch insoferne euch grosse Unterstützung gewährt, um der Malerei die Vollendung zu geben; denn ihr werdet dadurch die Dinge hervorspringend und plastisch in der Fläche des Lamma erblicken, darauf sie entworfen und gemalt sind. Wie gross der Nutzen sei, welchen euch das Lamma, um

leicht und richtig zu malen, gewährt, das wird der Maler nach eigenem Urtheil und durch seine Erfahrung begreifen können. Deshalb darf man nicht auf diejenigen hören, welche sagen, dass dieses Mittel dem Maler nichts fruchte, dass derselbe sich vielmehr selber in dieser Sache üben müsse und er hiedurch bloss grosse Beihilfe im Malen erlangen werde. Nichtsdestoweniger sage ich, dass ohne jenes nichts gemacht werden kann, was wünschenswerth wäre, weil der Maler (wenn ich mich nicht irre) nicht die Mühseligkeit sucht, sondern vielmehr seine Malerei mit grösstmöglicher Leichtigkeit herzustellen wünscht, dass sie hervortretend und dem Körper ähnlich erscheine, oder seinem Vorbilde, bezüglich dessen ich nicht begreifen würde, auf welche Weise er ohne das Lamma dazu gelangen könnte, dass er es verstünde. Darum ziemt es Jenen, welche einen Nutzen aus der Malerei ziehen wollen, dass sie sich mit dem Gebrauch des Lamma vertraut machen, weil ohne dasselbe Mittel der Maler gezwungen ist zu wanken. Aber mit demselben geht er gemäss der Messung vor und verfolgt dasselbe Princip durch die Parallelen, er malt immer besser mit Hilfe des Lamma und es gelingt dabei sowohl die transversale Linie als andererseits die perpendiculare, da ihm die Umrisse der Malerei vorgezeichnet sind. Ungeachtet dessen bleiben freilich dem vollkommenen Maler manche Umrisse der Gestalten noch immer zweifelhaft und unbestimmt, wie man an den Gesichtern bemerken kann, welche wir nicht vollständig erkennen, an jenem Theile, wo die Schläfen an der Stirn beginnen, und wie sehr sie von einander abweichen; deshalb brauchen die jungen Maler eine Schulung, nach deren Grundsätzen sie die Vergleichung einer solchen Sache verfolgen können. Wisse aber, trefflicher Maler, dass das Lamma euch dies vollständig zeigt. Und wie ihr die plane Figur dadurch erseht, wie gross sie sei mit ihren eigenen Lichtern und Schatten, nicht anders bemerkt man dies auch an der sphärischen und hohlen Fläche, und beinahe noch mehr unterscheidet man durch die Quadrate auf der Figur die verschiedenen Schattenflecke und Lichtstellen, so dass ihr sagen werdet, jede Partie des Gemäldes erscheine verschieden in den Lichtern und Schatten, und beobachten sollet, wie solche Mannigfaltigkeit das Gemälde wundersam verschönert. Hat eine

solche Oberfläche eine helle und leuchtende Farbe, die allmählig zunimmt, so werdet ihr sie stets kräftiger geben oder entsprechend verringern, in der Mitte eures Werkes aber zunehmen lassen, indem ihr euch besinnt, was hier anzudeuten gezieme, mit welcher Linie, auf dass ihr in verständiger Weise von Stelle zu Stelle die Farbe zu variiren wisset, so dass euer Gemälde, das ist euer Kunstwerk, nicht unbestimmt, sondern vielmehr vollendet und lobwürdig werde.

Von allem Jenem, was der Malerei zugehört, und was der Maler beim Malen erwägen soll.

Cap. 7.

Jetzt ziemt sich, dass ich von der Zeichnung und Klarheit handle, welche zu der Malerei gehört, weil diese Sache bedeutend fördert, auch gehört sie zur Composition. Aus dieser Ursache aber müsst ihr wissen, was Composition ist, wesshalb ich euch sage, die Composition in der Malerei sei die Vertheilung der Räume und der Glieder; wenn ich z. B. ein sehr umfangreiches Werk der Malerei annehme, nämlich ein Historien-Bild, so sind es also die Theile der Historie, die Körper, die Körpertheile, das einzelne Glied und seine Theile, welche die Oberfläche des Ganzen bilden. Aber bei all' diesem ist die Umreissung derjenige Theil der Malerei, wodurch einige Flächen klein werden, wie jene bei den Thieren, eine andere Sache wieder sehr weitläufig, wie die kolossalen Bauwerke. Für die kleinen Flächen nun und ihre Umreissung sind die Vorschriften und Massregeln, die oben gegeben wurden, zur Genüge angezeigt worden, denn sie wurden eingehend mittels des Lamma, von dem ich früher gehandelt habe, erklärt; was aber die geräumigen Flächen anbelangt, so ziemt es, dass ich neuerdings anhebe. Wisset also, dass ich von diesen noch weitläufig schreiben werde. Deshalb sage ich euch alles Dasjenige, was ich oben bemerkte, von den Gesichtslinien, von der Pyramide und von der Durchschneidung, hier von Neuem, damit ihr es euch wieder in Erinnerung bringet, sammt jenem, was ich von den Parallelen, von der Grundfläche, von dem Punkte, dem Centrum, kurz Allem, was ich über das Lamma vorgetragen

habe. Es soll also auf dem Netze, sobald darauf die Parallel-Linien eingetragen sind, von den Seitenansichten, oder was du sonst gemalt haben willst, zuerst die Vorderansicht oder eigentlich die Hauptsache des Gebäudes aufgenommen werden. Ich sage euch also, was ich mit diesem Gebäude anfangen will, ich beginne mit den Fundamenten und bezeichne euch deshalb die Breite und Länge der Mauer und der Grundfeste. Durch diese Aufzeichnung sollet ihr mit Einem Blick erkennen den Aufriss auf dem Boden, jeglichen viereckigen Körper und die rechten Winkel, ob sie richtig sind oder nicht. Indem ich euch ferner die Fundamente der Wände oder des oberen Geschosses bezeichnen will, möchte ich, dass ihr dieselbe Weise beobachtet, wie ich euch hier auseinandersetzen will. Jene Theile oder jene Seiten, welche sich dem Blicke darbieten, die ziehet allmälig mit dem Pinsel, wobei ihr immer bei den nächstgelegenen Flächen beginnet, ohne die übrigen Theile zu berühren und fanget insbesondere mit jenen an, welche von den Durchschneidungen (der Parallelen) gleichmässig entfernt sind, indem ihr ihre Flächen vor denen der anderen machet. Ihre Breite ordnet oder zeiget an, wie sie auf der Grundfläche gegeben ist, indem ihr eben so viele Ellen, als ihr sehet, dass diese an Grösse hat, auch dem verleiht, was mit ihr parallel ist. Nehmet die Hälften der Parallelen mit der wechselseitigen Untertheilung des einen oder des anderen Durchmessers; dann nimmt diese Theilungslinie von Durchmesser zu Durchmesser die Mitte des Viereckes ein, und mit diesem Masse der Parallelen werdet ihr die Länge und die Breite jedes Gebäudes leicht angeben können. Ausserdem sage ich euch, dass die Höhe der Darstellung sich hieraus ergibt etc. etc. etc.

Wisset, dass die Composition nichts Anderes ist, als jener Vorgang des Malens, wodurch die einzelnen Theile des Gemäldes in demselben zusammengestellt werden und ich sage euch, dass das grösste Werk des Malers nicht ein Koloss oder eine andere riesige Sache zu sein braucht, sondern der Maler soll eine Historie malen, denn eine gemalte Historie gereicht ihm zu grösserem Lobe als ein Koloss. Denn die Theile der Historie sind die Körper, und die Theile der Körper sind ihre Glieder und die Theile der Glieder sind die Flächen. Demnach

ist der erste Theil von der Malerei die Fläche, von der Fläche entstehen die Glieder, von den Gliedern die Körper, und von den Körpern die Historie, womit wahrhaftig die Malerei vollständig ist und dies ist auch das Ende von der Composition.

Von der Composition der Aussenseite.

Cap. 8.

Ihr müsst wissen, meine theuren Maler, dass an der Aussenseite jene Lieblichkeit und Bestimmtheit erscheint, welche alle Maler die Schönheit nennen. Einmal kommt eine grosse, ein anderesmal eine kleine Oberfläche vor, oder eine wenig umfangreiche. Eine grosse ist eine solche, welche sehr weit hervortritt, die kleine aber, welche sich zurückzieht wie eine gekrümmte Sache. Solches gewahren wir an einer betagten und alten Person. Gewiss wird diese hässlich von Anblick sein. Aber jenes Angesicht, in welchem die Flächen vermittelt sind, die Lichter recht und lieblich in milde Schatten übergehen, und wobei keine Rauhheit in den Winkeln erscheint, ein solches wird verdientermassen anmuthig und schön genannt werden. Deshalb sucht man in der Malerei, und insbesondere an der Aussenseite Lieblichkeit und Schönheit. Aber ich sehe, dass ihr dies auf keine andere Art und Weise erlangen könnet, und zwar sicherer und leichter, als wenn ihr die Natur selbst fleissig bewundert. Denn sie ist der sicherste Weg und das lobenswürdigste Mittel, so dass derjenige, welcher in die bewundernswerthe Natur hineinblickt, die Künstlerin von allen Dingen, die gesehen werden, der wird darin die Zusammensetzung der Flächen in den schönsten Gliedmassen finden. Darum ermahne ich euch, die ihr gerne gute Maler sein möchtet, dass ihr euch mit der Kraft eures Verstandes Mühe geben sollt, dieses stets aufmerksam im Geiste überlegend, und zwar in jenem Betracht, von dem ich gesprochen habe. Aber abgesehen von der Arbeit, muss man daran auch Freude haben, denn die Freude schafft erst Vollkommenheit im Arbeiten. Und während ihr die Aussenseiten der schönsten Körper abnehmet oder vermerket, um sie in euer Werk zu bringen, so ermahne ich euch, vorerst immer die Umrisse mit sicherer Zeichnung zu entwerfen, indem ihr

allen Linien ihre Richtung gebet. Und dies ist es, was man von der Composition der Flächen erwartet.

Von der Composition der Glieder.

Cap. 9.

Bei der Composition der Glieder, von welchem Körper du willst, ist es nöthig, dass alle Glieder unter einander in Uebereinstimmung stehen. Nun kann man aber sagen, dass diese Gliedmassen dann vollkommen übereinstimmen, wenn sie sowohl in der Grösse als in ihrem Zwecke und in den Arten der Farben und den Extremitäten, wenn diese nur von der gleichen Beschaffenheit sind, der Schönheit und Anmuth und Eleganz des Körpers entsprechen. Wenn aber etwa in einem Bildwerke der Körper sehr umfangreich, die Brust aber klein und eng, die Hand ausser allem Verhältniss gross, und der Fuss plump und aufgeschwollen wäre, so würde ohne Zweifel eine solche Composition unförmlich und hässlich anzusehen sein. Deshalb sucht man ein festes Mass und Verhältniss für die Grösse der Glieder, denn ein solches Mass unterstützt den Maler bedeutend. Darum wirst du an dem Thiere vorerst die Knochen mit gutem Verstande malen, an ihren Orten in richtiger Weise, wie es sein muss; und da die Knochen selbst sich nicht krümmen, so muss man ihnen die Nerven und Muskeln anschmiegen, indem man sie an ihren Ort setzt, schliesslich aber sowohl Knochen als Muskeln noch mit Fleisch und Haut überkleiden. Wenn jedoch einer von euch, meine lieben Leser, dieser Lehre gegenüber den Einwand erheben wollte, dass ich ja oben schon gesagt habe, eine solche Sache schicke sich nicht für den Maler, da sie nicht vollkommen erschienen, so denkt er ohne Zweifel vernünftig. Nichtsdestoweniger ist es nothwendig, gerade wie beim Malen eines Körpers derselbe erst gezeichnet und dann mit Gewändern bedeckt werden muss, einen menschlichen Körper oder den eines wilden Thieres mit Knochen, Nerven und Muskeln zu malen, die nach Verhältniss gesetzt worden sind, und dann noch mit Fleisch und Haut zu bekleiden, so zwar, dass dadurch deutlich wahrgenommen werden kann, auf welche Weise und an welchen Stellen die Knochen und

Nerven und Muskeln sich befinden. Deshalb kann ein Bedenken nicht aufstossen, weil insbesondere die Natur diese ganze Lehre darthut. Und beachtet die Gliedmassen sowohl an den wilden Thieren, als an den Monstren und am menschlichen Geschlechte aufmerksam, da ihr in dieser Kunst Studien machet, mit eigener Bemühung, und studiret sie mit Fleiss in der Malerei, denn ihr werdet in ihr unglaublichen Nutzen finden, und nach dem Tode einen unsterblichen Namen hinterlassen.

Von dem Gedächtniss des Raphael d'Urbino, des ausgezeichneten Malers, und seiner unschätzbaren Malerei und wo sie ist.

Cap. 10.

Es stellen sich aus den vergangenen Jahren diejenigen vor meine Erinnerung, die jene berühmten Maler gewesen sind, welche heute noch einen solchen Ruf besitzen, dass, indem ich euch ihre Namen vorführe, verdientermassen das Lob, welches man einem vollendeten Meister in jeglicher lobenswürdigen und nothwendigen Kunst zu spenden pflegt, . . . * deshalb erinnere ich mich jener wahrhaft ruhmreichen Menschen, indem ich hoffe, euch noch zu ähnlichem Ruhm und Ruf anzuspornen, wenn ihr denjenigen in besagter Kunst ähnlich werdet, deren Name unsterblich ist. Ihr gutes Angedenken wird bis zu den letzten Bewohnern der Erde reichen, und wird auch in noch lobwürdigerem Gedächtniss bei unseren Nachkommen stehen, als es ihnen heute von uns anderen zu Theil wird, denen sie nämlich noch vorkommen und sichtbar werden. Glücklich sind daher Jene, selig sind Jene, die eines so guten Namens sich freuen und deren Preis so unschätzbaren Werth hat, wesshalb ihr es, meine theuren Maler, nicht ausser Augen lassen möget, denselben Ruhm und das Lob sammt unsterblichem Rufe anzustreben. Beurtheilet denn die Malerei, die edelste unter den Künsten, betrachtet die göttliche Malerei jenes Raphael von Urbino, des ausgezeichneten Malers, und gehet nach Rom, um die heiligen Dinge zu besuchen; steigt hinauf

* Der Satz ist im Original ebenso unvollständig.

zu dem wundersamen und heiligen Palaste, der Behausung und Wohnung des heiligen Vaters, des römischen Pabstes, neben dem hochheiligen Tempel des h. Petrus, des Jüngers Jesus, des Sohnes der Jungfrau Maria und unseres Erlösers, an dem Orte, welcher Borgo di San Pietro in Rom heisst. Wenn ihr da hinaufgehet, werdet ihr lustige Räume, weite Säle, königliche Gemächer mit prächtiger und seltener Malerei von jenem Maler finden. Wenn ihr dann die Stadt Rom durchstreifet, insbesondere die Via Transtiberina, werdet ihr ein überaus stolzes Gebäude entdecken, welches einem Kaufmanne Namens Augustino Ghisi (Chigi) gehörte, nicht weit von der Porta Setignana. Wenn ihr hier eintretet, werdet ihr eine mit den schönsten Malereien geschmückte Loggia sehen, und wenn ihr von da weggehet, besteiget ihr, was euch nicht missfallen wird, den Hügel di San Pietro, genannt Montorio, um hier im Tempel in der Tafel des Hauptaltares das erstaunliche Gemälde der Transfiguration unseres Herrn Jesu Christi, die er auf dem Berge Tabor hielt, zu finden, ein Werk des genannten Meisters.

Von dem Gedächtniss des Fra Bastiano, eines tüchtigen Malers, und seinen berühmten Gemälden und wo sie sind.

Cap. II.

Wundert euch nicht, meine lieben Leser, dass ich das nicht berichte, was ihr mit Begier erwartet, wisset, dass ich das weiss; denket nicht, dass ich irgend einen Theil zur Seite lassen will, von dem ich weiss, dass er zur Malerei gehörig sei, aber weil gegenwärtig jene berühmten Maler meinen Geist beschäftigen, um ihr Andenken nicht verloren gehen zu lassen sammt ihren ruhmvollen und grossen Lobes würdigen Werken, so durchlaufe ich solches mit kurzen Worten, denn ich bin gewiss, dass euch dies nicht zu geringem Nutzen sein wird, um grösseres Lob zu erlangen, als jene sich Ruhm errungen haben, die so göttlich malten. Darum möchte ich, ihr sollet Alle wissen, dass in Rom jener berühmte Maler gestorben ist, welcher, dem Ordensstande angehörend, Officiale del piombo bei dem Pabste war. Wundert euch nicht über ein derartiges Amt, weil nach alter Anordnung jener Dienst ein solches (Ordens-)

Gewand fordert. Indem dieser Maler nun das genannte Amt ausübte, trug er gehorsam auch das Kleid des Mönches, und weil er ein trefflicher Maler war, so zwingt mich diese seine Trefflichkeit, seiner Erwähnung zu thun, auf dass ihr, meine Leser, nach ähnlichem Ruhm und Rufe entzündet werdet, und man von euch nach dem Tode ein gutes Andenken habe, gleichwie es heute betreff seiner der Fall ist. Er brachte es in der Ausübung der Malerei so weit, dass sein Name für den, der ihn hörte, die grosse Trefflichkeit der Malerei bezeichnete, denn er schien in seinem Malen die Natur zu übertreffen, was euch seine wundervolle Malerei in der genannten Kirche San Pietro Montorio beweist, in der Kapelle, wo Christus an die Säule gebunden ist. Eine andere, nicht minder kostbare Malerei von ihm befindet sich in der Kapelle des Augustino Ghisi (Chigi), im Tempel der heiligen Jungfrau al populo in der Stadt Rom. Ich könnte euch viele andere berühmte Gemälde von demselben anzeigen, aber weil es euch zum grossen Ueberdrusse gereichen könnte, lasse ich sie, in der Voraussetzung, sie seien euch bekannt.

Von dem Gedächtniss des Malers Perino und von seinen Werken, und wo sie sind.

Cap. 12.

Von der Erinnerung, welche ich nun dem ausgezeichneten Maler Perino weihe, hoffe ich, dass sie viele Spätere zu ähnlicher Tüchtigkeit ermuntern und sie nicht weniger berühmt machen werde, als er selbst gewesen ist. Wer seine ehrenvollste Malerei sehen will, der gehe in die Kapelle der Trinità in der Stadt Rom; wer aber noch mehr lobwürdige Werke von ihm betrachten will, betrete den Tempel des heil. Marcellus in derselben Stadt, weil er daselbst viele Gemälde des genannten Malers sehen wird, die wahrlich grosses Lob verdienen.

Von dem Gedächtniss des Francesco Salviati, des hochberühmten Malers, und von seiner herrlichen Malerei, und wo sie ist.

Cap. 13.

Was soll ich jetzt sagen von Francesco Salviati, einem wirklich hochberühmten Maler? Es bleibt mir nichts Anderes übrig, als seine prächtige Malerei euch zu empfehlen, welche durch ihre grosse und wunderbare Trefflichkeit nicht allein gesehen, sondern auch gefeiert zu werden verdient. Er malte die Enthauptung des heil. Johannes, den Besuch der Madonna bei Elisabeth und in der Capelle von Santa Maria dell' anima in der Stadt Rom. Ferner sagt man, dass Gemälde von ihm mit der Geschichte Alexander des Grossen nach Flandern gebracht wurden, auf Veranlassung des Signore Pietro Aluise, Herzogs von Castro, und zwar um von ihnen ein Abbild in flandrischer Arbeit zur Zier seines Palastes machen zu lassen. Es finden sich auch noch andere verschiedene und berühmte Werke von ihm in verschiedenen Theilen Italiens, wesshalb ihr, die ihr einen nicht kleineren Ruhm, als der seinige ist, erwerben wollet, euch anstrengen möget, ihn nach eurem Vermögen zu übertreffen.

Von dem Gedächtniss des Mantegna, Malers von Mantua, und von seinen Gemälden, und wo sie sind.

Cap. 14.

Es sollte euch jetzt genug sein, an dem Gedächtnisse der genannten berühmten Maler sowohl als ihrer ehrenwerthen Gemälde, um euch zu gleicher Tüchtigkeit anzufeuern; nichtsdestoweniger weiss ich, dass die Beispiele von berühmten Männern in jeglicher Wissenschaft und Kunst unsere Gemüther viel mehr zu bewegen pflegen, als es die lebendigen Beweise thun, wesshalb ich nicht ermangeln werde, des Andenkens würdige Beispiele folgen zu lassen, welche mir von berühmten Malern begegnen, damit ihre Tugend und ihr Ruhm euch ebenso und noch vollkommener werden lasse. Wisset denn ihr, die ihr in die Malerei verliebt seid, dass vor nicht vielen Jahren Mantegna, der Mantuanische Maler, gelebt hat, für jene Zeiten

ein seltener Mann, was euch seine schier unschätzbare Malerei beweist, wie man dies sagt und auch sieht. Dieser ausgezeichnete Maler malte die Geschichte Christi und seiner Jünger, d. h. die Tafel des Abendmahles Jesu, welches Gemälde man in der Stadt Mailand sieht. Dieses Gemälde wollte Franz, der Allerchristlichste König von Frankreich, in sein Königreich schaffen. Nichtsdestoweniger konnte er seinen Wunsch nicht befriedigen, weil die Sache an die Mauer gemalt war. Dann malte Jener in Mantua in dem Palaste des Erlauchtesten Herzogs von Mantua bei S. Sebastiano; auf einen Blatte malte er den Merkur mit der Frau Ignorantia auf einem Streifen Leinwand, wobei es schien, dass er die genannte Ignorantia unter einer grossen Menge anderer Ignoranten der verschiedenen Wissenschaften und Künste darauf schleife. In jener Zeit fand sich kein anderer Maler, der nach der Natur besser zu entwerfen verstand, als er, deshalb bin ich überzeugt, dass ihr begreifet, wie gross sein Lob gewesen. Und wenn ihr noch ferner bestrebt seid, mit Freude an dieser Kunst festzuhalten, so bin ich versichert, dass ihr nicht minderen Ruf und Ruhm erlangen werdet, wie er, auch hoffe ich, dass ihr ihn übertreffen werdet.

Von dem Gedächtniss des Costa, Malers von Bologna, und von seinen Malereien, und wo sie sind.

Cap. 15.

Costa war ein hervorragender Maler Bolognesischer Nation, von welchem ich viele Dinge zu sagen hätte, aus Ursache seiner Vortrefflichkeit, aber indem ich weiss, dass euch seine Vorzüglichkeit bekannt ist, übergehe ich dieses ruhig und wende mich zu seiner Malerei, indem ich sage, dass sie von unschätzbarem Werthe sei. Ein Theil davon ist in der Stadt Bologna, nämlich ein Gemälde in der Kirche San Giovanni, wo es auf dem Hauptaltare steht. Auch die Stadt Mantua repräsentirt euch seine Malerei in wahrhaft werthvoller Weise, so dass der Marchese Franciscus von Mantua in jener Zeit ihm ein Geschenk von 12.000 Scudi aus Ursache seiner ausgezeichneten Malerei geben liess. Er war der beste der Meister im Colorite oder in den Farben von denen, die in den damaligen Zeiten gelebt haben.

Von dem Gedächtniss des Francia, Malers von Bologna.

Cap. 16.

Er hiess mit Namen Francia, seiner Nation nach war er ein Bologneser, ein Goldschmied zuerst und dann erst Maler. Von diesem sagt man, dass er in seinen Zeiten der Erste gewesen sei und hält dafür, dass Costa sein Schüler gewesen wäre. Von seinen Gemälden thue ich nicht Erwähnung, weil sich keines vorfindet, auch spreche ich nicht davon, wo sie gewesen, noch von welcher Art, sondern sage bloss, dass er ein vorzüglicher Maler war.

Von dem Preise des Tiziano, des Malers in Venedig.

Cap. 17.

Indem ich von Tizian, dem hochberühmten Maler in der gefeierten Stadt Venedig, handeln will, bin ich der Meinung, dass selbst, wenn ich einen ehernen Mund mit hundert Zungen besässe, dies doch nicht ausreichend wäre, um sein Lob auszudrücken, weil gegenwärtig das Weltall sich seiner Vortrefflichkeit erfreut, vorzugsweise wegen seiner herrlichen Portraite, denen nichts mangelt als die Stimme, denn alles übrige zeigen sie der Natur gemäss. Dies bestätigt euch das Bildniss des Herzogs von Urbino und jenes andere von dem Grafen Augustin Lando, und so auch die übrigen, die ich nicht erwähne, da sie euch wohlbekannt sind. Desshalb sage ich ferner, dass ihr sie in frischem Gedächtnisse bewahren möget und bemühet euch, ihr, die ihr dem Tizian ähnlich zu werden wünschet, die Malerei recht zu lieben. Denn die Liebe, sowie die Ausdauer wird euch vielleicht noch grösseren Ruf gewinnen lassen, als er hat, und auch Vortheil, so dass ihr ihn wohl übertreffen könnt, indem ihr das hinzuthut, was Jener in irgend einer Weise unterlassen hat, doch trägt in diesen Zeiten Tizian im Bildnissfache den Preis davon.

Von Michel Angelo Bonarota, dem Florentinischen Maler, und von seinem glorreichen Kunstwerk und wo es ist.

Cap. 18.

Ich weiss wahrlich nicht, in welcher Hinsicht oder auf welche Weise ich beginnen soll, von Michel Angelo Bonarota, dem Florentinischen Maler, zu schreiben. Denn wenn die anderen Maler unter den Sterblichen gefeiert und erhöht worden sind, so ist dieser allein unter allen Malern der wahre Ruhm und die vollkommene Ehre, wie euch seine göttlichste Malerei bestätigt. Denn man hat noch keinen Maler gesehen, noch von einem gehört, welcher eine so würdige und so berühmte Malerei geliefert hätte, wie jene des Gerichtes in der Kapelle Sr. Heiligkeit in der Stadt Rom. Deshalb lasse ich alle seine anderen lobenswerthen Gemälde bei Seite, da dieses allein schon Ehre, Ruhm und Preis verdient. Darum haben auch viele Maler aus Italien und von Jenseits der Berge, die gekommen sind, um das glorreiche Kunstwerk zu sehen, es als das schönste und ruhmvollste beurtheilt, oder als das glorreichste, welches je in der Welt von irgend einem Maler gemacht wurde. Von seinem Werthe handle ich nicht, weil es nicht Geld genug in der Welt gibt, dass man einen solchen Schmuck bezahlen könnte, wie ihr von euch selber urtheilen würdet, wenn ihr das Gemälde jetzt sähet.

Von dem Gedächtniss des Francesco von Parma, des Malers, und von seinen Werken und wo sie sind.

Cap 19.

Francesco von Parma ist ein tüchtiger Maler gewesen, wie seine ehrenwerthen Arbeiten bezeugen. So findet man von ihm ein Gemälde der Madonna, das höchst wunderbar ist, im Tempel della Pace in der Stadt Rom; ein Bild des heil. Rochus, welches des höchsten Lobes würdig ist, im Tempel von S. Giovanni in der Stadt Bologna; ein Gemälde der heil. Katharina, das herrlich gemalt ist, in der Kirche von San Petronio, und das Sponsalitio. Auch sieht man noch von ihm eine ausgemalte Kapelle mit verschiedenen Geschichten in der Stadt Parma, die höchst lobenswerth ist.

Gedächtniss des Malers Pordonone.

Cap. 20.

Ich finde nichts Anderes weiter von Pordonone, welcher ein grosser Maler gewesen, als das Gemälde im Palast di San Marco in der Stadt Rom, welches der Bewunderung würdig ist.

Von dem Gedächtniss des Pollidoro di Caravazzo und von seiner Malerei und wo sie ist.

Cap. 21.

Pollidoro di Caravazzo war ein Maler im Chiaroscuro, er malte auf der Mauer. Man erblickt von ihm in den verschiedenen Theilen von Rom verschiedene sehr schöne Malereien, unter welchen eine lobwürdige sich an dem Palaste der Gadi (Gaddi) bei S. Simeon befindet. Es sind zwei Façaden mit mancherlei antiken Geschichten, ferner auch noch eine andere Façade hinter der Rotonda mit verschiedenen Historien bemalt; im Palaste der Muti, nahe der Minerva, eine Malerei mit verschiedenen Darstellungen, und wer zum Monte Cavallo emporsteigen will, sieht von ihm eine ebenfalls angenehme Malerei; denn möget ihr wieder beim Tempel der heil. Agatha Halt machen, und werdet dort eine sehr schöne Malerei von ihm gewahr werden. Es bemalte Pollidoro das Gewölbe des päbstlichen Palastes neben der Kapelle, welches Stukko-Arbeit ist, ein wahrlich stolzes und seltenes Werk, vergoldet, mit Figuren und Blattwerk, und gepresst. Wenn man daher von der Malerei Rechenschaft geben soll, so könnt ihr euch leicht ein Urtheil bilden.

Von dem Gedächtniss des Maturino und vieler anderer Maler und von ihren Erfindungen in der Malerei.

Cap. 22.

Man sagt, dass Maturino, der Römer, und Pollidoro di Caravazzo die ausgezeichnetsten Maler im Chiaroscuro waren; im Coloriren hatten sie nämlich keine besonderen Vorzüge, wie man an den Façaden in Rom sieht. Es ist dies eine allen Malern bekannte Sache, dass diese beiden Maler grosse Erfinder von vielen sehr schönen Dingen und grosse Praktiker in der Maler-

kunst waren. Auch der Maler Giovanni de Vdene, zur Zeit des Pabstes Leo X., war der Erfinder von Stukko-Arbeiten in der Stadt Rom, und zwar im Gewölbe des Palastes. Er malte in das Stukko viele Hystorien mit den schönsten Figuren und Thieren jeder Gattung, nach der Natur gemacht, hinein, welche zu leben scheinen, wie man heute noch sieht. Ferner ist er auch in demselben Palaste der Erfinder der verschiedenartigen Grotesken. Der Maler Bologna wurde sehr gelobt in der Figur, in den Grotesken und in den Festons. Dieser malte mit Raphael und vielen Anderen, doch waren die vorgenannten die Ersten. Julio, der Schüler Raphael's, der Römer, wohnte mit Raphael, dem edlen Maler, zusammen; er war ein grosser Zeichner und Colorist und auch ein Erfinder vieler sehr schöner Dinge, wie man in dem Saal im Palaste Sr. Heiligkeit in der Stadt Rom sieht; Gianfrancesco, der Florentiner, war ein Hausgenosse des Raphael, ein grosser Zeichner antiker Sachen und vollendeter Meister im Fresko- und Oelmalen. Von dem einzigen Lionardo aus Florenz will ich nicht viel sagen, um euch nicht den Kopf mit so viel berühmten Malern zu verwirren; es war dies ein seltener Maler, er schrieb ein Buch über die Anatomie. Die anderen Maler übergehe ich, da sie euch wohl bekannt sind. Wenn ihr, meine lieben Leser, euch vollkommen von Liebe zur Malerei entflammen lassen wollet, so werdet ihr leicht berühmt werden, — nicht anders als Jene es geworden sind; und vielleicht erlangt ihr noch grösseren Ruhm und Lob, als die Genannten erreicht haben.

In welcher Weise und worauf man malt.

Cap. 23.

Jetzt handeln wir davon, auf welche Weise und worauf gemalt wird, deshalb wisse, lieber Leser, dass der Maler das Gemälde zuweilen auf die feste Mauer zu entwerfen beabsichtigt, welche dazu hergerichtet wird, entweder mit Wasser oder mit dem aus Abschnitzeln von Thierhäuten bereiteten Leim oder mit jenem, der von den Abschnitzeln des Handschuhleders gemacht wird, zuweilen auch auf der trockenen Mauer mit Eitempera, oder mit Oel, wenn auf dem Holze; und wenn er

es auf der Leinwand zu machen denkt, so arbeitet und malt er es mit Oeltempera und ferner mit Leim, und dies sind die Arten und Mittel des Malers in der Malerei.

Von verschiedenen Farben.

Cap. 24

Indem ich schliesslich die Malerei in's Auge fasse, habe ich beschlossen, zum Nutzen der jungen Maler hier die nöthigsten Farben hinzuzufügen, aus denen die Malerei besteht. Die erste Farbe ist weiss, dann schwarz, azur, roth, gelb und grün, und diese Farben sind die natürlichen. Ausser diesen gibt es Lack, Carmesin und die anderen Farben ihrer Art. Grüner Farbe ist das Kupfergrün, das Verde azuro, das Berggrün und grüne Erde. Gelber Farbe ist Orpiment, terra zala, zallino und terra santa; rother Farbe der Zinnober, terra rossa und Minium; schwarzer Farbe die schwarze Erde, Kohle, das Schwarz vom Russ, von gebrannten Pfirsichkernen; weisser Farbe die Biacca, das zesso, Kalk oder Bianco secco; von blauer Farbe das Ultramarin, das Turchino, das Smalto, Azuro di Fiandra und noch mehrere Sorten, und auch Smalten verschiedener Gattung. Aber weil die Maler ausser den genannten Farben noch viele andere haben, die sich nicht in der Natur vorfinden, deshalb sage ich euch, meine lieben Maler, zu eurer Unterweisung gleicherweise, dass verschiedene Farben, wenn sie gemischt werden, verschiedene andere bilden, wie die folgenden. Z. B. gibt Indico und Biacca eine Farbe, welche man hellen turchin nennt, den dunklen kann man weiters erzielen durch das grössere oder kleinere Verhältniss der beigemischten Farbe; weiss und schwarz gibt eine aschgraue Farbe, Indico und Orpiment macht eine grüne Farbe, Indico und Biacca macht das Rosino, Indico und Lack gibt das Paonazzo. Natürliches Paonazzo mit Beimengung von Kalk macht, je nach der Mischung, helles und dunkles Paonazzo. Man kann in dieser Sache aber keine bestimmte Weisung geben, denn dieses steht bei dem Künstler, wie er will und wie es seine Malerei erfordert. Wesshalb ich die Sache dem Vorhaben des Malers überlasse.

Von dem Stoffe des ersten Gemäldes.

Cap. 25.

Nachdem ich von Demjenigen geschrieben habe, was zur Malerei und für den Maler sich schickt, nachdem ich vieler berühmter Maler Erwähnung gethan habe, scheint es mir an der Zeit, zum Schlusse dieses Unterrichtes zu eilen. Indem ich nun beschlossen, dieses Buch zu beenden und euch zu übergeben wie das Lamm den Wölfen, schien es mir, ehe ich solches ausführe, euch einen bestimmten Wunsch erklären zu sollen, nämlich einen für die Malerei passenden Stoff, von dem ich hoffe, dass ihr demselben Genüge thun werdet. Ich freue mich nämlich gar sehr an der Malerei, weil sie mir viele Dinge vorführt, welche ich mir nicht einbilden kann. Darum wünschte ich, meine ausgezeichneten Maler, zehn Gemälde von den Händen der Vorzüglichsten zu sehen. Und ich möchte, dass das erste Gemälde die unten beschriebene Materie enthalte, und während die Zeichnung der Darstellungen sich in der Mitte befinde, wollte ich oben den allmächtigen, dreieinigen Gott sehen, unten möchte ich die uralte Vermengung der Elemente sowie ihre deutliche Sonderung haben; auf der einen Seite wollte ich erblicken, wie Mond und Sonne das erste Mal über der Erde erscheinen, auf der anderen Seite soll zu sehen sein, auf welche Art die Schatten auf die Erde niedersteigen, dann möchte ich, dass die Erschaffung des Menschengeschlechtes folge, auf der anderen Seite die Mannigfaltigkeit der Thiere und wie sie liebreich mit einander verkehren; unter diesem sollen Lorbeerbäume, Olivenbäume und Myrthen, welche mit Grün geschmückt sind, auf der Erde erscheinen; auf dem gegenüberliegenden Theil sähe ich gerne die ersten Kräuter, die auf der Erde geschaffen wurden, und auf den Hügeln wären Veilchen, Narcissen, Rosen und Jasmin, in ihren wirklichen Farben nach der Natur gemalt sammt allen übrigen Blumen, deren wirklichen und natürlichen Geruch man zu spüren glauben soll; alle diese Dinge sollen die Flüsse mit den an ihnen wachsenden Kräutern umfassen, auch wünschte ich, dass das Gemälde von dem Himmel der Luna, des Mercur, der Venus, des Sol, Mars, Jupiter und Saturn umgeben sei und dass man deutlich die achte Sphäre sehen könne, die helle

und klare Luft, und dass der Himmel der Luna dargestellt sei. Dann umschlinge das Meer mit seinen Fischen die Erde, und das Land möge gleichsam fest und sicher mitten unter den Elementen erscheinen. Diese ganze Materie soll im ersten Gemälde verdeutlicht sein, so dass das Eine nicht gerade mit dem Anderen zusammenhänge, aber dass man es klar in Einem Bilde zu meiner Zufriedenheit versammelt erblicke.

Von dem Stoffe des zweiten Gemäldes.

Cap. 26.

Das zweite Gemälde, wünschte ich, soll kreisförmige Gestalt haben, und ich hätte gern, dass in den herumlaufenden Partien die römischen Colosseen mitten unter den Pyramiden Aegyptens dargestellt wären. In der Mitte des Gemäldes sähe ich gerne ein stolzes Gebäude, in der Art des Salomonischen Tempels errichtet, dessen Thüren aus Gold und Silber gearbeitet wären, von Kupfer und von anderen Metallen, und jedes Metall enthalte einen Krieg aus dem alten Testamente in einer Inschrift. Doch soll keines der Metalle von dem anderen geschieden sein, sondern eines im andern zu erblicken; die Bedachung des Tempels möchte ich aus weissem Elfenbein haben, in welches viele kostbare Steine und hell leuchtende Karfunkel eingesetzt wären, das Pflaster bestehe aus den grossen Gebeinen der Erde, das Uebrige am Tempel sei Mosaik, wie es nur der Christliche besitzt. Aber rings um den Tempel möchte ich die vier Elemente sehen, eines vom anderen unterschieden; auf der Erde eine Fülle verschiedener Thiere, insbesondere Tiger, Löwen und Bären mitten unter dem kleineren Gethier, das Meer mit seinen Fischen, wie z. B. Wallfischen und Delphinen, welche die anderen Fische gegen das Gestade jagen, indem sie dieselben verschlucken wollen. Die Luft sei stürmisch und verfinstert an allen Punkten, mit allen jenen Vögeln, welche durch die Luft zu fliegen pflegen, und das Feuer stehe für sich allein und an sich selbst so reich an Licht, dass es mit seinem Lichte keinen Theil hat mit den übrigen Elementen. Dann möchte ich, dass man den Himmel rings um die genannten Elemente erblicke, sammt den zwölf Sternbildern, auch soll der Lauf der

Sonne deutlich zu schauen sein und wie sie in dem einen und dem anderen Aequinoctium Halt macht, insgleichen wie sie den Tag zu- und abnehmen macht, ferner auch die verschiedenen Wendepunkte des Jahres, wie den Frühling, den Sommer, den Herbst und den Winter. Der Rest des Gemäldes sei erfüllt mit jenen Geistern, von denen man nicht sagen kann, ob sie Schatten oder Körper seien. Und wenn solches mit bestimmten Farben, wie sie die Maler lieben, gemalt würde, so möchtet ihr mir dadurch etwas Angenehmes bereiten.

Von dem dritten Gemälde.

Cap. 27.

Damit mich das dritte Gemälde befriedige, wünschte ich, dass es nach Art der antiken griechischen Malerei in dreieckiger Form gemacht wäre, und in dem ersten Winkel habe es Asien mit seinen Reichen, nach der Ptolomæischen Geographie eingetheilt; da seien die Flüsse von den Bergen eingefasst, aber sowohl Flüsse als Berge sollen deutlich zu sehen sein. In dem anderen Winkel will ich Afrika haben, mit seinen Königreichen und Provinzen und insbesondere mit dem Reiche von Fessa, mit seinem Atlas, welcher den Himmel tragen möge, bis ihn Hercules ablöst. Alles nicht ohne die geographische Beschreibung. Die dritte Ecke dieses Viereckes soll das schöne Europa enthalten, mit jenen vielen rauhen Barbarenvölkern, wie ihr wisst, mit dem alten Griechenland, mit mehr als tausend Dingen. Auch wünschte ich, dass Europa auf dem Stiere flüchtig das Gestade verlasse, und dann hätte ich gern auf einer Seite nach der Natur die drei Parzen dargestellt mit ihrem Rocken, Faden und Spindel; ferner, dass man das Abschneiden des Lebens eines Jeglichen sehe, indem der Faden — deutlich wahrzunehmen — abgebrochen wird. Auf der anderen Seite werdet ihr die neun Musen mit der Diana machen und daselbst, bitte ich euch, zeichnet auch noch die meine, wenn ihr sie kennt, damit sich mein Geist an ihrem Anblicke täglich erquicken könne. Auf der dritten Seite malet ihr die drei Grazien der Welt mit jenen schönen Manieren und jener leichten Anmuth, welche zierlichen Geistern wohl ansteht. In der Mitte malet den

Baum des Lebens, damit ich meine sterbliche Hülle neu beleben könne an seinem gleichsam wirklichen Anblicke. Dies würde Veranlassung meiner Verjüngung sein. Den Rest des Gemäldes machet nach Art der Landschafts-Darstellungen.

Von dem vierten Gemälde.

Cap. 28.

Ich möchte, dass das vierte Gemälde bedeckt sei mit Sonnenstrahlen, die meinen Blick gänzlich blenden, nur dass man ein wenig vom Firmamente sehe und insbesondere die Erde, welche wir bewohnen. Dann soll man auf der einen Seite Bacchus erblicken, wie er von Aegypten mit seinen Weinreben auszieht, auf der anderen Seite stelle man dar, wie Narcissus vor Echo flieht und wie er gewesen, als sie sich in ihn verliebte; die dritte Seite enthalte die verliebten Tauben der Aegina, die vierte Seite wie Thisbe beim Schein des Mondes vor der Löwin flieht und wie Pyramus sich mit dem eigenen Schwerte den Tod gibt, dann wie seine Geliebte, weil sie mit ihm sterben will, die Brust mit demselben Eisen durchstösst. Schliesslich wünsche ich, dass die Geschichte des Kadmos alle diese Dinge rings umgebe, aber in der Mitte soll Merkur Trismegistos mit seiner Lehre dargestellt werden. Alles Uebrige von dem Bilde soll mit schön grünem Buxbaum und heiligen Oliven geziert sein.

Von dem fünften Gemälde.

Cap. 29.

Wenn ihr euch entschliesset, das fünfte Gemälde zu machen, so fertigt es in folgender Weise: Nachdem der Umkreis gemacht ist, so malet verschiedene Gattungen von Schlangen, welche unter giftigen Kräutern verborgen sind; dann bringet nach der Ordnung in den unteren Partien die berühmten antiken Aerzte an, mit ihrer Tracht, wie sie im Alterthum gebräuchlich war. Dann malet auf der rechten Seite des Bildes Apollo in Gestalt eines Hirten, Aesculap in Gestalt eines Schiffers, Aminthas wie einen Bauern, Attalus und Apollodor,

wie heute die Griechen einhergehen, Artemon, dass er etwas Aegyptisches an sich habe, indem ihr Alle untereinander unterscheidet, wie es sich für sie passt. Dann entwerfet auf der linken Seite einen Oelbaum und rings um denselben in schöner Anordnung die Gruppe der Untenbenannten in der Art von solchen, wie sie heute noch sich über die Theile des Menschen und seine Neigungen besprechen, und beginnet mit Aeton, Acesias, Antonius, und indem ihr sie um den Baum herumstellt, schreitet weiter vor zu dem Alkon, Akron, Basilias, Chiron und Kritobolos und gebet ihnen bei was ihr glaubt, dass dem Arzte zukommt. Auf der entgegengesetzten Seite malet eine Fichte, und rings um dieselbe stellet die Nachgenannten im Kreise, indem ihr anfanget mit Cleoporos, Chrysippos, Chrysermos, Crinakarmos, Cheria, Castor und Cornelius Celsus. Auf der letzten Seite des Gemäldes stellet einen grünen Lorbeerbaum hin und malet herum einen Demokritos mit Demokrates, Dioclidos Dosios, Epicarmos, Eresistratos, Euphorbos, Eribodos, Nicomachos, Nicias, Julianus, Lukas, Licios, Melampos, Menekrates, Martianus, Mikon, Machaon, Paeon, Philistion, Periklios, Philon, Podalirios, Sinanos, Theombrotos, Thessalos, Vettius, Themisos, Sinalos. In der Mitte machet einen Affen, einen Hund und eine Katze und ich glaube, dass ihr mich zu diesem Zweck versteht und alle Thiere machet, wie sie die Natur beschaffen hat, mit einem Zettel darüber: Ex dissimilibus. Und so verfahret für das fünfte Gemälde.

Von dem sechsten Gemälde.

Cap. 30.

Ich möchte, dass das sechste Gemälde die Form eines Schildes habe und an seinem Umfange mit grossen Festons umgeben sei, zwischen welchen man Satyren, Alphesiboeen und Minotauren sehen soll, so wie sie zu erscheinen pflegen. Dann möchte ich auf der Fläche eines Palms den Raub der griechischen Helena und die Zerstörung Troja's sehen, und nicht weit sollen Centauren gemalt sein, welche die Hippodamia rauben, sammt dem Kriege der Samier und die Tugend des Peiikles mit der Ruchlosigkeit der Aspasia. Auf der entgegen-

gesetzten Seite machet die Pest, welche wegen der Chryseis entstand, den Krieg des Turnus und Aeneas mit der Figur der Lavinia und den Raub der Sabinerinnen durch die Römer. Auf der dritten Seite malet desgleichen den Dichter Lucretius, wie er wegen Einer, die er liebt, aus Liebe wahnsinnig wird, dann füget dazu die Geschichte der Berenice und die That des Nicostratos, in der Proportion und den Farben, welche ihrer Würde, und wenn ihr wollt, ihrer Vorzüglichkeit geziemet. Auf der vierten Seite malet den König Evander von Anglia und den Verrath seiner Frau, den Pterelaus, König der Thebaner, mit dem Verrath seiner Tochter, den von seiner Tochter verrathenen Nisos, König von Megara, und füget hinzu den Krieg des Vaters und des Gemals der Kleopatra. In der Mitte des Schildes machet den von seinem Vater vergifteten Agatokles und desgleichen Delila, die Frau des Samson, wie sie das verhängnissvolle Haar von dem Haupte ihres Gemals Samson nimmt, machet auch noch den Kampf des Herkules und Nessos in Gegenwart der Dejanira und desgleichen den Amphiaraus, welcher von seiner Frau angeklagt wird, und wie Evander, von seiner eigenen Mutter überredet, seinen Vater tödtet, wie die Beischläferin Martia den Kaiser Antonius Commodus ermorden lässt, und schliesslich malet den Brand der Stadt Persepolis, geschehen durch Alexander auf Veranlassung seiner Buhlerin und den Streit des Themistokles wegen der Sestilia, und verleihet einem jeglichen, was ihm zukommt und sehet, dass dort, wo die Todten und Erschlagenen zusammenkommen, Geier, Raben und andere Vögel nicht mangeln, welche sich von menschlichen Cadavern ernähren, indem ihr all' dies zusammenfüget, wie es sich für das Gemälde schickt.

Von dem siebenten Gemälde.

Cap. 31.

Das siebente Gemälde soll ein Schiff in stürmischem Meere darstellen, in welchem der Steuermann mein Glück sei, der Patron der Verstand, die Seeleute die Sinne meines Körpers, welche man bei den verschiedenen Beschäftigungen des Schiffes vertheilt sehen soll. Das Tauwerk desselben seien die Adern

und Nerven des Menschen, der Mastbaum das Rückgrat, die Segelstangen seien die Knochen des Armes, der Mastkorb sei die Hirnschale, die Segel seien die Brusttheile, der Ballast endlich seien alle menschlichen Begierden und sein Pilot der Nordstern, der Weg gehe nach dem Paradiese, zuweilen unter Stürmen, und das Glück helfe ihm, dass es an dieses oder jenes Ufer komme, dunkel und finster dasjenige, von dem es abfuhr, aber jenes, wohin man zur Rettung zu gelangen hofft, leuchtend und schön, wie es dem Paradiese geziemt. Das Uebrige malet, wie es das Gemälde verlangt.

Von dem achten Gemälde.

Cap. 32.

Ich weiss wahrhaftig nicht, auf welche Weise ich das achte Gemälde beschreiben soll, weil der Stoff sehr mannigfaltig und dem Geiste höchst zuwider ist. Nichtsdestoweniger bin ich entschlossen, euch es zu sagen auf die Weise, wie Gott uns die Erscheinungen der Dinge eingibt, mit welchen sich der menschliche Geist beschäftigt. Nachdem ihr also die Umfassung des Gemäldes gemacht habt, so vertheilet die Dinge, welche sich in dem Verstande ansammeln, in fünf Theile in die vier Ecken und in die Mitte. In den ersten Theil machet eine blinde Frau, welcher verschiedene Dinge dargeboten werden, wie Gold, Silber und edle Steine, ohne dass sie ihr das Gesicht wiedergeben. Auf der anderen Seite malet einen Richter im Tribunal, nackt an Kleidern und an Wissen und vor ihm tausend Arme und Bettler, welche mit einem Zuge ihrer Lumpen beraubt werden und nackt dastehen, während sich dieselben in ein goldenes Gewand für den Richter verwandeln. Auf dem dritten Platz machet einen reichen Kaufmann, der es aber nicht durch seine guten Thaten ist, und Speicher voll der reichsten Waaren, die aber gewissenlos erworben sind. Dann stellet dar einen Hauptmann mit Soldaten mit tausend Waffenrüstungen, in deren Gesellschaft sich die Günstlinge des kriegerischen Mars befinden. Auf dem vierten Orte malet eine Witwe mit vielem Geleite, alle in schwarzen Mänteln, unter denen aber kein Mensch ist, der Mitleid fühlet. Rings um das Gemälde stellet

die höllischen Ungeheuer dar in ihren Gestalten, wie es ihnen zukommt, und in der Mitte einen tiefen Abgrund, in welchen Alle eintreten zu wollen scheinen, welche in dem Bilde gemalt sind.

Von dem neunten Gemälde.

Cap. 33.

Ich möchte, dass ihr in diesem neunten Gemälde die erlauchten und hochberühmten Frauen abschildert, aus welchem Vaterland sie seien und auch jene, die ich heutzutage finde. Wollet ihr mir also etwas Angenehmes bereiten, so machet ein Gemälde, in welchem man alle schönen und gerühmten Frauen Venezia's erblicken könnte, auf dass ich unter so vielen vielleicht diejenige entdecke, welche die Ursache meiner Verjüngung und meines Aufblühens werden könnte, sowie auch der Umwandlung meiner Jahre, indem sie mich im Voraus erfreut, wie es die Sonne mit den von uns berechneten Sternen macht. Weil ihr weise seid, meine Damen, so bin ich überzeugt, dass ihr mich versteht; ihr aber meine ausgezeichneten Maler (vernehmet), ich kann keine vollständige Liste von den Schönheiten Venedigs haben, denn ich vermag nicht, mir ihre so zahllosen Reize und ihren Witz vorzustellen, daher schien es mir gut, durch verschiedene Schriftsteller durchzuschweifen und in eurem Namen meine Damen, einige weibliche Berühmtheiten darzustellen, damit ihr in einem schönen Bilde vereinigt werdet, worauf blickend ich wirklich sagen muss, dass unter diesen berühmten Frauen in der That ihr vorgestellt seid. Nachdem ihr deshalb, meine lieben Maler, das Gemälde nach Verhältniss in die gehörigen Parallelen und Masse eingetheilt habt, wünschte ich, dass ihr einen Estrich alla Vinegiana machet, mit jener Färbung, welche der Sonnenstrahl hat, wenn er durch eine dünne Wolke durchscheint, dann beginnet einen Chor der unten erwähnten Frauen zu malen, und da ihr die tugendhaften, herrlichen und klugen Frauen Venedigs kennt, demgemäss was ihnen zuzukommen scheint, so werdet ihr sagen können: das ist diese oder jene. Fanget daher an mit unserer Mutter Eva und umgürtet sie mit einem Zweige vom Baume

des Lebens und machet, dass es aussieht, als komme sie aus dem irdischen Paradiese; sodann Sara, die Frau des grossen Patriarchen Abraham, Semiramis, die Königin der Assyrer, Jo, die Königin von Aegypten zur Zeit Jakobs, Niobe, die Thebanische Königin, welche tausend Jahre vor der Ankunft Christi lebte, und verleiht ihnen einen Anblick, wie er diesen Frauen geziemt, und wenn ihr mir etwas Angenehmes erzeigen wollt, so fügt dann hinzu Minerva, welche zur Zeit Jakobs des grossen Patriarchen lebte, Rhea die Schwester und Gattin des Saturn, Juno, welche zur Zeit Jakobs gewesen, Ceres die Königin von Sicilien und machet alle diese Frauen mit ähnlichen Proportionen und Gesichtszügen, wie jene der heutigen berühmten Venetianerinen. Lasset den Chor ohne bestimmte Ordnung einhergehen, aber sehet zu, dass Marpesia und Lampedone die Amazonen-Königinen in Gesellschaft der Hypermnestra, einer griechischen Königin zur Zeit des Moses, gehen. Diana die Schwester, welche zur Zeit der Aegyptischen Knechtschaft lebte, gesellet der Arachne, der Erfinderin der Wollarbeit und der Tochter des grossen Thebanischen Propheten, Namens Manto, und mit der Hebräischen Deborah vom Stamme Ephraim, Argia, die Tochter des Adarastos, Medea, die Königin der Colchier, alle Sibyllen mit Orythia, der jungfräulichen Königin der Amazonen, die Penthesilea und die drei reich geschmückten Gorgonen. Hier schliesset den ersten Theil dieses edelsten Chores. Den zweiten Theil machet kurz, nach Art der Nymphen mit ihren Köchern und machet sie nicht ohne Bogen mit den Federn von Raubvögeln, bekleidet mit jenen Halbstiefeln, welche ihnen die Natur seit Anfang der Welt gegeben, mit Guirlanden von Lorbeer und Myrthen, aber mit jenen engelgleichen Venetianischen Gesichtern, welche euch viel schöner dünken werden, als die der schönen Parthenope, welche jetzt ermattet am Ufer des Krater-Meeres weilt, denn jene leben inmitten des glänzenden und schönen Meeres, geschmückt mit jenem Roth, welches mich sterben macht, da ich sie oft sehen muss und mich ihrer nicht erfreuen kann. Doch ich sage: Geduld. Dann machet, dass Nikostrata die Erste im zweiten Zuge sei, darauf Camilla die Königin der Volsker, Dido, die Königin Carthago's, Saba malet wie sie beim Gerichtstage ist, die keuscheste Penelope, Polyxena

mit ihrer Mutter Hekuba, die griechische Königin Helena Kassandra, die Tochter des Priamus mit ihrer Weissagung, wobei ihr alle machet, dass keine aus der Ordnung heraustritt und unterscheidet ihre Gesichter mit jener Lieblichkeit, wie sie gütigen und holden Frauen zukömmt. Den dritten Chor machet in Art und Weise derjenigen von jenseits der Berge, welche heute vom Hofe verbannt sind, indem ihr beginnt mit der erlauchtesten Tamaris, dann schreitet vor zur Pamphyle, der Entdeckerin des Seidenwurmes, zur Athalia, zur Dichterin Sappho und der anderen Prophetin, der berühmten Holda, der Hebräischen Judith, zur Lucretia, zur hochedlen Veturia und schliesset mit der Persischen Königin Esther, die ihr mit blühendem Jasmin umkränzt, auf den blonden, ja goldigen Haaren. Den vierten Chor beliebet in indischer Art zu machen, beginnet mit der Königin Artemisia, Olympia, der Königin von Macedonien, füget hinzu die sehr ehrenwerthe Königin Suspicia, Martia, die Malerin, Sophonisbe, die Tochter Hasdrubal's, die dritte Aemilia, Claudia, die römische Vestalin, Ypsikratea, die Gemalin des Mithridates, Julia die Tochter des Cajus Cæsar, Kleopatra, die Königin Aegyptens, Portia, die Gattin des Brutus, Hortensia, die Tochter des grossen Redners, und indem ihr hier den Chor beschliesset, lasset es nicht fehlen an Juwelen und Perlen um ihre Glieder, schmücket ihre Häupter nach Art der Königinen, verleihet ihnen Würde und den Augen jene Schönheit, welche sich für solche Frauen eignet, welche ich im Anfange gemeint habe und versprechet ihnen stillschweigend, wie viel ich vermöge, da ich nie ermangeln werde, sie zu feiern, bis sie berühmter sind, als je irgend eine Frau. Den Rest des Gemäldes umgebet mit Weinranken voll reifer Trauben und mit Vögelchen, welche von Feigen picken und sich von der reifen Traube nähren.

Von dem zehnten Gemälde.

Cap. 34.

In der That hat die Natur, oder Gott vielmehr, zum Wohle unseres Zustandes gut vorgesorgt, als sie das heilige Wort vom hohen Himmel zur Erde niedersandte, darum möchte ich

ein Bild, in welchem man Alles das sehe, was von St. Matthäus, St. Marcus, St. Lucas und St. Johannes geschrieben wurde. Es soll in einer bestimmten Weise gehalten sein, so, dass es nichts irdisch, oder gekünstelt Gemaltes an sich habe, sondern ganz natürlich sei, als ob es gar nicht von einem Maler herrühre. Wenn ihr daher, meine lieben Maler, mich in diesem zehnten und letzten Gemälde befriedigen wollt, so beginnet das Bild mit jenem göttlichen Acte, als sich der Herr entschloss, seinen Sohn zu unserer Errettung auf die Erde zu schicken, machet dann die Fleischwerdung und Geburt Jesu, die Anbetung der drei Magier, die Flucht der seligsten Jungfrau nach Aegypten, die Taufe des Johannes im Jordan, die Versuchung durch den Teufel, die Berufung des Petrus, Andreas, Jakob und Johannes, der Fischer, die Heilung des Aussätzigen und des Gichtbrüchigen, wie den Jüngern der hl. Geist eingehaucht wird, Johannes im Kerker, Christus im Schiffe, die Speisung der Menge in der Wüste, den Berg mit Jesus, Elias und Moses, die zehn Jungfrauen mit ihren Lampen, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die Aufnahme der heil. Jungfrau, endlich das jüngste Gericht, die Auferweckung und die Sonderung der Guten und Bösen. Umgebet dieses Gemälde mit einer Vermischung der vier Elemente und dann danket dem höchsten Künstler, welcher uns so grosse Gunst erwiesen hat, dass wir dieses Lehrbuch zu Ende brachten. Lobet daher Gott und keinen Anderen, dass ihr es nützlich und fruchtbringend finden möget.

Aus dem Häuschen des Biondo,
zur Zeit der Erneuerung seiner Leiden.

NOTEN.

Zur Vorrede: **Thamyris**, bei Plato Thamyras, ein thrakischer Sänger, der durch seinen Wettkampf mit den Musen berühmt ist. Siehe Homer, Euripides und Properz. Il. 22, 19.

Cap. 4. **Metrodoros** aus Athen, Philosoph, Schüler und Freund des Epikur, von seinem Aufenthalte Lampsacus genannt. War auch Maler und starb 277 vor Christus. Strabo, Dio Laert. u. a. Siehe auch Cic. Fin. II. 28, 92. Die Geschichte von Demetrios Poliorcetes aus Gellius, lib. XV. cap. 31.

Bularchos. Das Gemälde, welches Kandaules von Lydien mit Gold aufwog, war der Kampf der Magnesier. Von ihm fabelte man, dass er zur Zeit des Romulus die Malerei aus Lydien nach Rom brachte, im achten Jahrh. vor Christus.

Aristides von Theben. Berühmt war von ihm die verwundete Frau, welche fürchtet, ihr Kind werde statt Milch Blut saugen; sein Bacchus, Ariadne im Ceres-Tempel und der Alte, der einen Knaben die Leier spielen lehrt im Tempel der Fides, Alexanders Kampf mit den Persern. Siehe den trefflichen Artikel von Brunn in Meyer's Künstler-Lexikon, II. pag. 252.

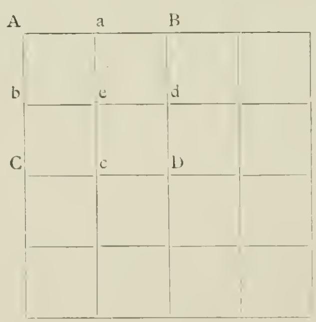
Cap. 5. **Escusapius.** Abermals ein Irrthum. Der antike Maler, welcher von dem Tyrannen Mnason zwölfmal dreihundert Minen für die Zwölfgötter erhielt, hiess Asklepiodoros. Man rühmte seinen Sinn für Symmetrie. Die ganze Stelle über den Trismegistos ist verworren. Dasselbe gilt über den Turpinus von Verona, gemeint ist wohl der Veneter Turpilius. Auch ist die Malerin Martin, die am Forum malte, nicht des Maro, sondern des Varro Tochter. — Die Quelle der Nachricht, dass Valentinianus die Malerei betrieben, ist Spartianus, von Severus sagt es Aelius Lampridius.

Cap. 6. Der hier beschriebene Apparat, graticola oder lamma genannt, heisst bei anderen Kunstschriftstellern auch velo. Ich habe schon Cenn. n. zu Cap. 24, pag. 144, davon gesprochen und bemerkt, dass seine Anwenwendung mit dem Zeichnen nach Statuen aufkam. Von demselben spricht Alberti im 2. Theil seines trattato. Graticola nennt ihn auch Volpato, in seinem Modo da tener nel dipinger (Ende 17. Jahrh.), der hingegen unter velo nur eine Art Pausemittel versteht. Die Stelle von der Graticola lautet in beiläufiger Uebersetzung (siehe Merrifield, ancients treatises, II. pag. 737):

„Die Graticola macht man auf zweifache Art, entweder über dem Gemälde, wenn man es mittels weisser Fäden copiren will, oder sie wird über einen Rahmen gespannt und gleichfalls über dem Bild angewendet, mit solcher Eintheilung, dass das Verhältniss dasselbe bleibt, ob eine grössere oder kleinere Aufnahme davon gemacht wird.“ Wie also beim Abzeichnen der Statuen dient auch hier bei Gemälden die Graticola zum Aufnehmen des Vorbildes durch das Netz hindurch, welches zugleich, damit darauf gezeichnet werden kann, mit dem Dünnstoff überzogen ist. Durch beliebig nähere oder entferntere Aufstellung des Apparates vom Originale erhält man grössere oder kleinere Vervielfältigungen der dort befindlichen Zeichnung auf dem Stoff, von welchem sie dann auf Papier etc. übertragen werden kann. Alberti's Anwendung des velo beschränkt sich auf das Abzeichnen von Statuen. Bei diesen Methoden ist jedoch zu beachten, dass alle Sicherheit des Abnehmens und Reproducirens indess illusorisch wird, wenn man nicht annehmen will, dass der Kopf des Zeichnenden wie im Schraubstocke festgebannt bleiben soll; rückt das Auge auch nur wenig von dem ursprünglich angenommenen Punkte, so ergeben sich natürlich verschiedene Ansichten des Vorbildes, die dann zu Verstössen in der Zeichnung führen müssen.

Cap. 7. Um das sehr verworrene Capitel zu verstehen, ist vorauszusetzen, dass der Autor hier nun das grosse Gebäude nach der Natur mittels seines auf das Quadratnetz aufgezogenen Dünnstoffes zum Zwecke sofortiger Uebertragung aufnehmen, d. h. reducirt wiedergeben will, wie er (in Cap. 6) kleinere Gegenstände (er selbst führt Thiere als Beispiel an) durch den Apparat, der bei Alberti zum Nachzeichnen der Sculpturen dient, entworfen hat.

„Nehmet die Hälften der Parallelen.“



Ich glaube mir diese im Original höchst unklar gegebene Stelle auf folgende Art erläutern zu müssen. Es handelt sich für den Künstler dabei darum, eine Eintheilung der Zeichnung in eine grössere Anzahl von Quadraten zum Zwecke der Dimensionenberechnung zu erhalten, da die durch die Parallelen AB und CD gebildeten Quadrate, welche nur zur Errichtung des Aufrisses dienten, für diese Raum- und Detail-Berechnung zu gross sind. Nach der Angabe des Autors kommt man zu diesem Ziele, indem man die

genannten Parallelen, nämlich die horizontalen und verticalen, AB, CD und AC, BD, halbirt. Es sind diese Halbirungen „die Untertheilung des einen und des andern Durchmessers“, indem ja zur Halbirung der Linien der Zirkel zu Hilfe genommen werden muss. Die Theilungslinien „von Durchmesser zu Durchmesser“ sind ac und bd. Der Autor kann mit Recht sagen, dass sie die Mitte des Viereckes (ABCD) einnehmen, denn es entstehen die congruenten Oblonga AaCc und aBcD, sowie ABbd und bdCD; schliesslich erhält er durch diesen Vorgang die gewünschten kleinen Quadrate zur Inhaltsberechnung, nämlich Aabe, aeBd, beCc, edcD.

Im Folgenden scheint der Autor andeuten zu wollen, dass bisweilen die Umrisse des aufzunehmenden Gebäudes, z. B. die horizontalen Abgrenzungen seiner Höhenentwicklung, nicht immer gerade mit den Linien des Netzes, hier also dessen Horizontalen zusammenfallen werden. Er macht darauf aufmerksam, dass dann beim Durchschauen durch die Graticola die betreffenden Theile über die zunächstbefindlichen Parallelen des Netzes hinausragen, in dem Ausmass der Dimension sich also Bruchtheile und Quantitäten finden werden, welche über ein Multiplex der Masseinheit hinausgehen. Diese müssten für die wirkliche Gesammthöhe in Betracht gezogen werden. Der Inhalt dieser Sätze, im Originale auf f. 14. a, die an grösster Dunkelheit laboriren, ist wohl nicht klar zu verstehen. Wahrscheinlich sind einige auf Zahlenangaben beruhende Prämissen ausgelassen, so dass wir die hier gegebenen Schlüsse nicht recht einzusehen vermögen. Ich habe mir im Hinblick auf die geringe Wichtigkeit dieser in der That kaum wiederzugebenden Stellen erlaubt, an diesem Punkte den Text abzukürzen.

Cap. 10. **Raphael.** Die Malereien in der Farnesina, der römischen Villa des Agostino Chigi, entstanden seit 1518, Biondo hat sie offenbar selbst gesehen, also bei seinem Aufenthalte in Rom. Die Loggia ist eigentlich die gegen den Garten geöffnete Halle.

Siehe Dolce pag. 14 und n. Das „überaus stolze Gebäude“ ist ein Werk Baldassare Peruzzi's, der es 1509 vollendete. Ehe noch Raphael's Fresken-Schmuck hinzukam, wurde der Bau seiner eigenen Schönheit wegen in einer Schrift vom Jahre 1512: Suburbanum Augustini Chisii, per Blosium Palladium, gefeiert. — Die Transfiguration kam aus S. Pietro in Montorio in die Galerie des Vaticans.

Cap. 11. Zwei Jahre vor dem Erscheinen unseres Tractates war **Fra Sebastino Luciano**, genannt del Piombo, in Rom gestorben. Biondo's Urtheil über ihn ist gerade das Gegentheil von dem Dolce's (pag. 17), der, als Verehrer Raphael's, sich bestrebt, von Bastiano das Schlimmste zu sagen. Seine Gemälde in der Kirche San Pietro in Montorio sind à fresco nach Entwürfen Michel Angelo's in der ersten Capelle rechts ausgeführt; ein Witzwort des Letzteren aus Anlass dieser Malereien berichtet Vasari in dessen Vita. I. Ausgabe. Torr. III. pag. 989. An der Geisselung Christi, welche Biondo hier erwähnt, rühmt man die treffliche Bewegung in der Composition und die Ausführung. Der Palast Borghese enthält eine Wiederholung davon in verkleinertem Massstabe, die von dem Künstler herrührt. Die Fresken der Capelle Chigi in Santa Maria

del Popolo hingegen, welche nicht mehr aus der besseren Zeit stammen, wie die vorgenannten (Sebastiano wurde 1511 nach Rom berufen), nennt Kugler II, pag. 302, von unangenehmer Wirkung. — Ueber die Verleihung der Würde eines frate del piombo an Bastiano, welche ursprünglich die Cistercienser innehatten, später aber auch Laien ertheilt wurde, wie z. B. dem Bramante, dem Mailändischen Guglielmo della Porta, die Benvenuto Cellini zu erhalten wünschte, siehe Vasari IX, pag. 40 und Cellini, vita, Ausgabe von Franc. Tassi I, pag. 253 ff. Firenze 1829.

Cap. 12. **Pierino Buonaccorsi**, gen. Perino del Vaga, geb. 1500, gest. 1547. Unter der „Capelle der Trinita in der Stadt Rom" ist Sta. Trinita de' Monti am Monte Pincio gemeint, welche 1495 von Carl VIII. von Frankreich errichtet wurde. Ueber Perino's Thätigkeit an diesem Orte gibt Vasari in dessen vita, X. p. 137 ff. ausführlichen Bericht. Seine Malereien daselbst nehmen in der Capelle zur Linken der Hauptcapelle eine Wölbung und die Wand unter einem Bogen ein. Ueber dem Bogen brachte er Darstellungen der Propheten Daniel und Isaias an, das Uebrige enthielt Vorgänge aus dem Leben der Jungfrau. Perino, der diese Arbeiten im Auftrage des Cardinals Lorenzo Pulci von Santiquattro entwarf und von Vasari wegen des schönen Colorites derselben gelobt wird, erkrankte vor der Vollendung, im Jahre 1523 war der Künstler wieder genesen, so dass kurz vor dieser Zeit die Entstehung der Malereien zu setzen sein dürfte, von denen heute nichts mehr erhalten ist. — In S. Marcello, welche Kirche damals durch Sansovina gebaut worden war, beschäftigten ihn die Mönche des Ordens, dem dieses Gotteshaus gehörte. Er malte hier die Bilder der Heiligen Joseph und Philipp in zwei Nischen, darüber Putten mit Festons in der 6. Capelle rechts. Auch hierüber spricht sich Vasari mit vielem Lobe aus. Sie sind im Gewölbe der Capelle del Crocifisso noch zu sehen (Vasi, itinerario di Roma, 1814, I, pag. 22), daneben Arbeiten von Michel Angelo's Schüler, Daniele da Volterra. Wir haben hier spätere Werke Pierino's vor uns. (Burckh. Cic. IV, pag. 949.)

Cap. 13. Das Urtheil unseres Schriftstellers über diesen Meister, den die moderne Kunstforschung mit Recht als einen Ausläufer der guten älteren Richtung betrachtet und bereits wegen seiner Manier, Flüchtigkeit und Lust zur Uebertreibung unter die Vertreter des anhebenden Verfalles rechnet, stimmt mit dem Vasari's, der ein persönlicher Freund, sowie auch ein künstlerischer Gesinnungsgenosse **Francesco Salviati's** war, ganz überein. Francesco Rossi, eig. Cecchino (Diminutiv von Francesco) de'Salviati, so genannt von dem ihn begünstigenden Geschlechte der Salviati in Rom, war 1510 in Florenz geboren, Sohn des Malers (oder Sammtfabrikanten) Michelangelo Rossi, starb im Jahre 1563. Biondo könnte sowohl in Rom als auch in seiner Vaterstadt mit dem Maler verkehrt haben, denn Salviati kam von Florenz auf einige Zeit, wahrscheinlich i. J. 1540 und vor 1541, nach Venedig, wo er für den Patriarchen Grimani die im gleichnamigen Palast noch erhaltene Psyche, für die Nonnen von Corpus Domini einen todten Christus, ferner ein Porträt Aretino's u. a. gemalt hat.

Biondo drückt sich über das erste Werk des Künstlers, das er anführt, wörtlich aus: costui dipinse san Giovanni decollato. Wahrscheinlich aber hat er den Gegenstand mit dem Orte verwechselt, indem zu Rom — wo die meisten Gemälde sich befinden, die Biondo in seinen Notizen citirt — in der That in der um 1495 von der florentinischen Nation erbauten Kirche S. Giovanni Decollato (Misericordia-Capelle) Malereien Salviati's nebst solchen von Giacopino del Conte aus Florenz zu sehen sind. Vasari im Leben Cecchino's erzählt, dass hier zwei Edelleute von del Conte, einem damals noch jungen Maler, die Erscheinung des Engels vor Zacharias hatten entwerfen lassen. Francesco malte i. J. 1538 die Heimsuchung, Madonna bei Elisabeth, darunter. (Geätzt von B. Bassaroti, G. Ghisi und J. Matham.) Der gen. Autor fügt hinzu, dass „Rom erstaunte" über die Trefflichkeit des Werkes. Biondo spricht gleichfalls von demselben, welches noch erhalten, jedoch durch Retouchirungen verdorben ist. Später finden wir Salviati abermals in der Capelle der Misericordia-Bruderschaft in genannter Kirche beschäftigt, wo er mit del Conte, Pirro Ligorio und Battissa Franco wetteifernd unter das Gemälde der Heimsuchung die Geburt Johannis und im Auftrage Bussoti's die Hh. Andreas und Bartholomäus malt.

In Sta. Maria dell' anima rührt von Salviati die Ausmalung einer ganzen Capelle her, welches Werk gegenwärtig sehr gelitten hat. Der Besteller war nach Vasari ein deutscher Kaufmann. Dargestellt ist an der Wölbung die Herabkunft des h. Geistes, in der Mitte der Wand die Auferstehung, in den Nischen S. Georg und Stephan, ganz unten S. Johannes als Almosenspender, eine Caritas, der h. Albert, die Klugheit und die Logik, endlich auf dem Altar in Fresco der todte Christus und die h. Frauen.

Endlich gedenkt Vasari auch der Cartons zu den Arazzi. Der Auftraggeber war Pierluigi, ein Farnese, damals jedoch noch nicht Herzog von Castro, wie unser Autor meldet, sondern eben erst zum Gouverneur von Nepi ernannt war, erst später wurde er Duca. Die Anfertigung der Cartons (es waren Wasserfarbenmalereien auf Leinwand) geschah nebst anderen Arbeiten in Nepi, das der Gouverneur mit zahlreichen Kunstschätzen geziert haben wollte. Auch ein Badegemach schmückte Salviati für diesen Gönner und leitete bei seinem Einzuge in Castro die Arbeiten für den Empfang des Fürsten.

Cap. 14. **Mantegna.** Die Gemälde im Palaste Lodovico's beim Kloster des h. Sebastian sind die berühmten sog. Cartons oder vielmehr Leimfarbenmalereien auf Leinwand des Triumphzuges des Cæsar, jetzt in Hamptoncourt. Vasari V, pag. 169, Gœthe XXXIX, pag. 141—176, Waagen, Kunstw. und Künstl. etc. I, 382 ff. Bekanntlich stach der Meister mehrere Theile davon selbst, eine verkleinerte Wiederholung grau in grau besitzt das Belvedere in Wien, Kat. Engerth 2. Aufl., pag. 42 f., in Holz geschnitten und mit drei Platten gedruckt gab sie heraus Andrea Andreani nach der Zeichnung des B Malpizzi. (Bartsch, P.G. XII, pag. 101, Nr. 11.)

Die gemalte Karte mit Mercur, welcher die Ignorantia schleift, scheint etwas Aehnliches gewesen zu sein, wie zwei noch erhaltene mythologisch-

allegorische Compositionen verwandten Inhaltes, von denen die eine im Museum des Louvre, die andere sich in der Handzeichnungen-Sammlung des britischen Museums befindet. Die erstere ist ein Gemälde, diese in Bister ausgeführt und mit Weiss gehöht, was vielleicht auch bei der hier erwähnten Zeichnung der Fall war. Das Bild im Louvre stellt Minerva dar, wie sie in Gesellschaft der Keuschheit und der Weisheit die Laster verjagt. Umgekehrt stellt die Federzeichnung in England den Sieg der Laster über die Tugenden dar, Passavant hielt sie für ein Werk des Botticelli, was Waagen (ibidem I, 127) als bestimmt irrthümlich erwiesen hat. Der Commentar der Ausgabe Lemonnier des Vasari V, pag. 206 f. bemerkt, dass einem Briefe des Giovan. Maria Sassa zufolge die Zeichnung Anfangs dieses Jahrhunderts aus dem Hause Giovanelli in Venedig durch Cav. Strange nach London gelangt sei. Hier dürfte sie wohl mit der von Biondo erwähnten zusammengewesen und von ihm gesehen worden sein.

Cap. 15. **Lorenzo Costa.** (1460—1535, siehe auch die Note zu Cap. 16.) Biondo irrt, indem er ihn einen Bolognesen von Nation nennt. Costa stammte aus Ferrara. Von ihm rühren zwei Gemälde von S. Giovanni in monte her, das eine rückwärts im Chor, eine Krönung der Jungfrau mit sechs schön gruppirten Heiligen, das andere in einer Capelle stellt die thronende Madonna, umgeben von musicirenden Engeln und Heiligen dar.

„Auch die Stadt Mantua repräsentirt euch seine Malerei.« Es war gegen Ende seiner Laufbahn, als sich der Meister hier aufhielt; von seiner Thätigkeit daselbst zeugen mehrere Bilder wie die Madonna mit Heiligen in S. Andrea u. a.

Cap. 16. Was der Verf. hier als Vermuthung ausspricht, dass Costa der Schüler Francia's gewesen, ist Thatsache. Indessen bekannte er sich früher zur Schule von Padua, bis zu Beginn des XVI. Jahrhunderts der Einfluss jenes Künstlers in seinen Arbeiten fühlbar wird. Costa wirkte an der Herstellung der von Francia entworfenen Fresken von S. Cecilia mit und nennt selbst bisweilen Francia als seinen Lehrer. Ungeachtet dessen wusste er den gesunden Realismus, den er aus früherer Zeit her sein Eigen nannte, sich zu bewahren und schloss sich der idealeren Richtung Francia's nur theilweise an.

Cap. 17. **Tizian.** Die Porträts des Herzogs Francesco Maria von Urbino, seines Gönners, und dessen Gemalin Eleonore entstanden im Jahre 1537. Ridolfi berichtet von den grossen Verpflichtungen, welche der Maler gegen den Fürsten hatte, und welche ihn sogar veranlasst haben sollen, die Einladung Paul III. nach Rom auszuschlagen (I, pag. 156, woselbst auch das Gedicht des Partenio auf Tizian's Bildnisse jenes Fürstenpaares abgedruckt ist). Er malte auch für den Herzog eine Venus (pag. 178), verweilte in dessen Stadt und wurde wieder von ihm in seinem Atelier besucht. Das edle Venetianische Haus der Lando zählte ebenfalls zu den Freunden des Künstlers. Der Doge Pietro Lando wurde von ihm im Saale der Dogen-Bildnisse portratirt (pag. 148), ferner ein zweites Mal, in atto di passeggio, wie Ridolfi sich ausdrückt (pag. 174).

Cap. 19. **Francesco di Parma**, d. i. Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino, Sohn des Malers Filippo Mazzuoli, lebte von 1504 bis 1540. Es ist schwer, von den hier namhaft gemachten Bildern eines nach seinem gegenwärtigen Aufbewahrungsorte zu bestimmen. Die „heil. Katharina in S. Petronio zu Bologna“ dürfte jedoch wohl jenes, gegenwärtig in der Pinakothek dieser Stadt bewahrte Gemälde sein, welches Burckhardt im Cic. III, pag. 972 eine „pomphafte Heiligencour“ nennt. Hier ist Katharina allerdings eine Hauptfigur, indem ihr das Kind zur Liebkosung hingereicht wird.

„Capelle in Parma.“ Kugler führt Fresko-Malereien Francesco's in den Kirchen S. Giovanni und della Stoccata als bedeutende Schöpfungen an (II, pag. 293), von den letzteren auch Burckhardt (lic. III. pag. 828) eine schöne Madonna am Throne mit singenden Engeln und Heiligen, welches die vordere Eckcapelle zur Linken ziert, er schreibt es jedoch bloss der Schule zu. Bekanntlich wird mit der Thätigkeit Parmeggianino's am Ausmalen des Gewölbes in Sta. Maria della Stoccata eine Anekdote in Verbindung gebracht, derzufolge er der Arbeit bald überdrüssig geworden sei, nachdem er bloss Moses, die ersten Eltern und die Figuren der Tugenden gemalt hatte. Er wäre entflohen, obschon er ein beträchtliches Honorar in der Tasche hatte, wurde eingeholt und gefangen gesetzt, dann sei er von Neuem entwichen und in Casal Maggiore im Elend gestorben.

Cap. 20. **Pordenone.** Es ist wohl anzunehmen, dass hier Giovanni Antonio Licinio Regillo da Pordenone, gen. Corticellus (geb. um 1484, starb 1539), gemeint sei, und nicht sein Verwandter oder Bruder Bernardino Licinio, weil jener der Bedeutendere ist. Das Gemälde in Rom, welches Biondo als Beispiel anführt, ist wohl nicht mehr bestimmt nachzuweisen. Der Palast von S. Marco ist wohl der Palazzo di Venezia. Heute befindet sich in Rom nur mehr wenig von dem Künstler: Das Bild seiner Familie in der Galerie Borghese, welches aber auch dem Bernardino von Mehreren zugeschrieben wird, im Palast Borghese ferner eine Herodias, ferner im Palaste Doria eine Herodias mit der Magd, daselbst nach Mündler auch die heil. Familie, gen. Prima maniera di Titiano. Sonderbar ist es gewiss, dass der Venetianer Biondo von Pordenone's Thätigkeit in den Städten Friauls und in Venedig selbst nichts zu sagen weiss, ja, dass er ausdrücklich hervorhebt, er finde anderes nichts von seinen Werken, ausser jenem in Rom, wo der Künstler selbst nicht geweilt hat.

Cap. 21. **Polidoro da Caravaggio**, eig. Polidoro Caldara, geb. um 1495, gest. 1543, der talentvollste Decorateur von Palast-Façaden in Chiaroscuro und Sgraffito, ursprünglich bloss Handlanger bei den Bauten im Vatican und dann Schüler Raphael's, dessen Styl er auch in vielen Tafelbildern zeigt. Von seinen hier genannten Arbeiten ist nur mehr Weniges erhalten. Die Ausschmückung der Casa Gaddi hat Santi Bartoli, anderes Giov. Bapt. Galestrucci (Opere di Polidoro da Caravaggio, Roma 1653) gestochen. Es sind noch Reste von der Geschichte der Niobe zu sehen, auch im Palast Corsini ein gezeichneter Entwurf davon. (Kugler II. pag. 261.) Nebst den Scenen aus der Geschichte der Niobe im Hause Nr. 7 der Via della maschera

d'oro, Einiges an der Farnesina und am Palazzo Ricci. Später war der Meister in Neapel und Messina thätig, überliess sich jedoch zu sehr den Einwirkungen des dortigen Naturalismus. Uebereinstimmend mit unserem Autor (Cap. 22) urtheilt Dolce von ihm (pag. 94), dass er im Coloristischen nicht bedeutend gewesen. Siehe auch Lomazzo (Idea) pag. 7, 48, 54. Von gemalten Façaden ist in Rom überhaupt nur Spärliches erhalten.

Ueber die Façaden-Malerei siehe auch Dolce, pag. 37, Sansovino Venezia f. 133 ff., Vasari in den zahlreichen bei Burckhardt, Renaissance in Italien, pag. 280, gesammelten Stellen, und Cicerone pag. 292, Gaye, Carteggio I. pag. 334, II. pag. 137, Serlio, architt. f. 192, tratt. Lomazzo, tratt. VI, cap. XXVII.

„Wer zum Monte Cavallo emporsteigen will." — Gemeint sind zwei in Fresco ausgeführte Landschaften, welche sich in S. Silvestro a Montecavallo in einer Capelle zur Linken befinden. Ihre Urheber sind Polidoro und Maturino.

Cap. 22. **Maturino** ist kein Römer, wie der Text aussagt, er war aus Florenz gebürtig. Er half dem Polidoro bei der Sgraffito-Decoration vieler römischer Paläste, als Zeichner nach Michelangelo nennen ihn Vasari, Condivi und Varchi (Leichenrede). Lomazzo, tratt. VI, Cap. XLII, berichtet Obiges von ihm und bemerkt im Vorhergehenden von den beiden Künstlern, dass sie die antike Manier dabei festhielten, nelle teste, nelle berre, ne' panni diversi etc. — Siehe Note zum vorigen Cap.

Giovanni da Udine (1487—1464), gleichfalls ein Schüler Raphael's, und zwar seit seinem Aufenthalte in Rom. Er war jedoch schon vorher ein bedeutender und selbstständiger Künstler der Schule Venedigs, Giorgione's Schüler, als Beweis dessen sein Christus unter den Schriftgelehrten in der Akademie daselbst angeführt wird. Bekanntlich ist er es gewesen, der das Genre der Grotesken zuerst in Aufschwung brachte, als während seiner und Raphael's Arbeiten im Vatican die Wandmalereien in den Ruinen des Tituspalastes aufgedeckt wurden. Giovanni copirte diese Ornamente fleissig, um in ihrem Geiste die Decoration der Loggien im päpstlichen Palaste entwerfen zu können, wurde hiedurch aber zugleich veranlasst, auch einen Stucco-Grund von gleicher Güte wie des antiken zu erfinden. Hievon weiss wohl Biondo, der ihn „Erfinder von Stucco-Arbeiten" nennt. Ausführlich spricht davon Vasari im Leben des Giovanni (XI, p. 302), und in der Prefazione, Cap. 4 und 27, Lomazzo tratt. VI, Cap. XLVIII. Auch Borghini, riposo, pag. 402, liefert über diese Seite der künstlerischen Bedeutung Giovanni's ebenfalls eingehende Bemerkungen und behauptet, dass sein Recept uns noch erhalten sei, nach welchem er den Stucco-Grund für jene ornamentalen Malereien für Julius II. und Leo X. im Vatican vollendete Das in den Quellenschriften bereits öfters citirte, in der Marciana zu Venedig bewahrte Manuscript aus der Zeit von 1503—1527 circa enthält nämlich ein Recept (bei Merrifield 393): Stuccho mirabile per fare figure etc. et etiam improntare et colorirlo, et regge allacqua, wobei der Zusatz: Ex Magistro Jacopo de Monte S. Savino Scultore prouato. Dieser Künstler ist Jacopo Tatti, der

berühmte Bildhauer, ein geborner Florentiner. Er war als Schüler des Sarto auch in der Malerkunst erfahren, und kam zur selben Zeit, in der sich Giovanni in Rom befand, auf Einladung San Gallo's dahin. Morelli (Catalogo de Codici Volgari della Libreria Naniana, Venezia 1776, pag. 32) theilt die Ansicht Borghini's und schreibt das Recept dem Giovanni zu. Indem ein von solchen Künstler-Autoritäten erprobtes Mittel den Modernen, welche gegenwärtig in demselben Genre oft zu arbeiten Gelegenheit finden, von Nutzen sein dürfte, theile ich das Recept hier in Uebersetzung mit: „Nimm fein geriebenen Travertin, 5 Pfunde, und wenn du es besser und lieblicher haben willst, so nimm anstatt Travertin feinen Marmor und 2 Pfunde gelöschten Kalk, mische es mit Wasser untereinander, rühre und schlage es zu einer feinen Pasta und mache was du willst daraus, mit der Hand oder mit Modeln und lasse es im Schatten trocknen. Willst du es weiss bemalen, so vermahle, sobald das Stück so trocken wurde, dass es fest ist — doch noch nicht völlig trocken — Bleiweiss mit Wasser, wie zu einer Farbe, mit feinen Kalktheilchen, die mit dem Pinsel beigemischt werden. So wird es sehr weiss werden und dem Wasser thatsächlich widerstehen. Willst du es mit einer anderen Farbe coloriren, so lasse die Arbeit gänzlich trocknen, dann male darauf. Aber diese Farben widerstehen nicht dem Wasser gleich jenem Weiss, weil sie sich nicht so gut vereinigen und verkörpern mit dem Material wie jenes. Wenn du aber willst, dass die Farben dem Wasser widerstehen, so wende die beschriebene Zubereitung auch für sie an, wie gesagt wurde, und male dann mit Oel. Du kannst den Stuck auch mit geriebenen trockenen Farben bemalen, aber sie werden nicht so lebhaft, als wenn du sie in der anderen Art aufträgst." Anstatt des Marmors kamen dabei zuweilen gepulverte Kiesel zur Anwendung. Vasari, vita di Gherardi, XI, p. 6. Die Gewölbe mit Malereien des Udine, von denen hier Biondo redet, befinden sich im untern Gange des Cortile S. Damaso im Vatican, worin Thierfiguren u. a. in Rebengewinden dargestellt sind. Vrgl. Burckhardt, Renaiss. in Italien, pag. 297.

Bologna, eig. Tommaso Vincidore, aus jener Stadt gebürtig. Biondo's Urtheil über seine untergeordnete Bedeutung scheint kein unrichtiges zu sein, übrigens können wir aus dem Wenigen, was erhalten ist, kaum sichere Schlüsse ziehen. Er kam nach seines Meisters Ableben in die Niederlande, wo ihn Dürer kennen lernte, der seiner bekanntlich in dem Tagebuche seiner Reise mehrmals Erwähnung thut. Es heisst dort: der Bologna und Thomas Polonius von Rom. (Siehe Quellenschr. III, pag. 95, 96, 118.) Beide Künstler haben Porträts von einander gefertigt, Vincidor wahrscheinlich eines in Oel, Dürer mit Kohle. Der Deutsche nennt ihn einen guten Maler, auch Geschenke werden unter ihnen gewechselt, Vincidor gibt Dürer einen Ring mit antikem Stein, Dürer von seinen „gedruckten Werken".

Giulio Romano, Pippi (um 1492—1546). Es ist nicht bestimmt zu entnehmen, was für Malereien „im Palaste Sr. Heiligkeit in Rom" hier gemeint sind. Vielleicht die im Constantin-Saale, die Giulio nach Raphael's Zeichnungen ausführte.

Gianfrancesco, der Florentiner, ist Gianfrancesco Penni, gen. il Fattore, geboren in Florenz um 1488, starb in Neapel 1528, Perino's Schwager, ein sehr vertrauter Genosse ihres gemeinschaftlichen Meisters.

Cap. 24. Zu diesem Capitel mögen die Noten zur Ausgabe des Cennino pag. 145—159 verglichen werden. Terra zala, zallino ist giallolino oder giallorino, worüber dort ausführlich in der Note zu Cap. 46. Eine besondere Gattung desselben war neben dem Flandrischen und Neapolitanischen das Venetianische, welches nach Boschini (in den Ricche Minere) von Giacomo Bassano und Veronese häufig angewendet wurde. Terra santa wird hier unter den natürlichen gelben Farben aufgeführt, doch dürfte es keine Erde, sondern vielmehr die Pflanzenfarbe giallo santo sein. Indessen kommt auch ein künstliches Präparat unter dem Namen jaune de Naples vor, welches eine Erde ist, die mit dem Safte von reseda luteola gefärbt ist, also jener Pflanze, die auch ein Giallosanto lieferte. Siehe Heraclius (Quellenschr. IV), pag. 104 und Merrifield CLXI. Zesso, die Venetianische Form für gesso. Turchino, ein ins Grüne spielendes Blau, wohl vom Edelstein Türkis so genannt, Ciampi, notizie etc., pag. 57, meint von den Türken, die es im Handelsverkehre nach Italien brachten. Es ist eine Mischung von mannigfachen blauen Farben. Das Paduanische Manuscript (bei Merrifield pag. 651) setzt es aus Bleiweiss und Azur oder Indigo zusammen, wie Biondo, auch der Azur von Pozzuoli des Vitruv und der Smaltino führt zuweilen den Namen. Smalto, siehe Merrifield LXXXIII, CCVI u. ö. — Paonazzo siehe auch Heraclius pag. 103.

Cap. 25—34. **Die Gemälde-Entwürfe.** In der Einleitung wurde bereits bemerkt, dass diese programmmässig gestellten Aufgaben keineswegs einen absoluten, ästhetischen und künstlerischen Werth besitzen. Das Interesse, welches sie gewähren, ist lediglich ein kunsthistorisches, denn sie beleuchten eine gewisse Richtung der Venetianischen Malerei, welche durch mehrere gleichzeitige Schöpfungen vertreten ist, so dass sie dadurch als etwas mehr denn Träumerei und Hirngespinnst eines Einzelnen erwiesen werden. Sie haben ganz das Gepräge von Erfindungen, welche nur in einer Zeit entstehen konnten, als gelehrte, humanistische Weltanschauung, über das gesammte Gebiet geistiger Bestrebungen dominirend, auch in der Malerei tonangebend geworden war. Maler, d. h. solche, wie sie das Mittelalter aufweist, für die es in der Stoffwahl ausser dem, was die Kirche bot, keine Directive gab, würden vielleicht auch in dieser Epoche auf so beschaffene Compositionen nicht verfallen sein; da aber die allgemeine Bildung der Zeit auch schon die Mehrzahl der Künstler berührte und diese aus sich selbst oder über Anregung der Gelehrten thatsächlich solche philosophische, humanistische, antiquarische und mythologische Themata damals neben den althergebrachten Kirchenbildern und Porträts fertigten, so geht daraus hervor, dass Biondo wirklich im Geiste des gesunden Kunstbedürfnisses seiner Periode dachte, den Malern Venedigs seine Pläne für malerische Compositionen vorzulegen. Mantegna's und Botticelli's, Francesco Colonna's, Lorenzo Costa's, Perugino's und zahlreicher damaliger Meister Schöpfungen, kurz die ganze neuere

Richtung der Kunst, bezeugen, dass Alles, was auf dem weiten Felde der wiedererwachten classischen Bildung aufblühte, auch in dem Garten der Kunst Absenker getrieben hatte; wenn daher die Ideen unseres Verfassers fur die Zeitgenossen gewiss nichts Befremdliches, sondern ganz Allgemeines enthielten, so machen sie in einem anderen Sinne doch Anspruch darauf, individuelle Kundgebungen genannt zu werden.

Biondo beabsichtigt nämlich ohne Zweifel, in diesen Entwürfen ein grosses Gesammtbild von allem Demjenigen hinzustellen, was ihm als denkendem Menschen, Gelehrten, Arzt, Kenner des Alterthums, als Philosophen und schliesslich selbst auch als Christen gross und der Verewigung werth erscheint. Ein Spiegelbild seines geistigen Strebens, seines Wissens und seiner Erfahrung, ferner wohl auch seiner Neigungen soll ihm die Kunst mit ihren reizenden Mitteln als schönen Mikrokosmos hervorzaubern.

Daher wird hier die Welt und ihre Entstehung, die Mannigfaltigkeit ihrer Geschöpfe dargestellt und auch die Hindeutung auf das geheimnissvolle Walten der Gestirne findet Platz, denn der Glaube daran füllte Biondo's Seele aus, der ja zur Vertheidigung der Astrologie ein eigenes Buch geschrieben. Ein anderes Bild soll die Herrlichkeit der antiken Monumente vor uns entrollen, die Weltwunder, die später auch die deutsche Kunst gerne in phantastischen Compositionen geschildert hat. Es folgt die Eintheilung der Erdtheile nach Ptolomaeus, und auf diesem geographisch bezeichneten Terrain ergeht sich ein Völkchen von Gestalten der griechischen Mythe. Es fehlt auch „Hermes Trismegistos mit seiner Lehre" nicht, dem der Autor gewiss die mystische Verehrung gezollt, die ihm Alle seinesgleichen darbrachten; das fünfte Gemälde ist eine Verherrlichung seines eigentlichen Standes, der Kunst der Aerzte; in anderen stellt er in beinahe moralisirender Weise hervorragende Exempel von Verrätherei und anderem Unrecht in antiken, historischen und sagenhaften Personen uns vor die Augen; wieder ein Bild ist eine detaillirt durchgeführte Allegorie des menschlichen Schicksals im Gleichniss einer Schifffahrt; dann bezeugt der galante und verliebte Autor auch der schöneren Hälfte seine Huldigung und schliesst endlich mit einer übersichtlichen Darstellung der Hauptpunkte christlicher Lehre. Aber es darf auch der Bitte im Vorworte nicht vergessen werden, in welcher Biondo so flehentlich seine „lieben Maler" anruft, ihm ein Gemälde des Venetianischen Meeres zu fertigen — es fehlte nur noch dieser Zug der Heimatsliebe, um das Gesammtbild des inneren Lebens, des geistigen und gemüthlichen Wesens des ganzen Menschen mit allen Nuancen und Schattirungen vollendet zu sehen, die das Licht classischer Bildung in ihm hervorrufen konnte.

Aber Biondo's Entwürfe sind noch aus einem anderen Grunde lehrreich; sie athmen völlig den Geist seiner heimatlichen Kunst und zeigen, dass der Verf., wenn auch selbst nicht Künstler, in Dingen der Kunst doch ganz so denken und combiniren musste, wie ihn der Einfluss der in Venedig heimischen Kunst influenzirte. Jenes heiter phantastische Element, welches auf den Tafeln der dortigen Meister um jene Zeit sich so gerne im mythologischen Gewande darstellt, die Nymphen-Bilder und Bacchanale, Triumph-

Züge und Reigen-Chöre, die z. B. Poliphil oder Bellini's Bilder enthalten, finden sich auch hier wieder, so auch in den Gruppen der Aerzte die Idee der Santa Conversazione, die Venedigs Malerei charakterisirt. Die sieben reizenden allegorischen Bildchen Giovanni Bellini's in der Akademie zu Venedig, welche ähnliche versteckte Bedeutungen enthalten, kommen mir hier in den Sinn. Ihre Darstellungen z. B. die Fortuna im Kahne mit ihrem Globus, den Genien und anderem wunderlichen Personale lassen sich auf den ersten Blick nicht deuten und Kugler scheint mit Recht zu bemerken, dass ihnen die nun vergessene Absicht des Bestellers zu Grunde liegen mag — eines Bestellers vom Geiste des Biondo! Desselben Meisters Bacchanale, zu dem Tizian die Landschaft malte, ist eine ähnlich phantastische Dichtung; die wunderlichen Erfindungen der beiden Dossi, deren Kunst ursprünglich auf Venetianischer Basis beruht, ihre Bacchus-Feste, Teufelsscenen und Hexengeschichten scheinen Kinder desselben Geistes zu sein; auch möchte ich noch an die sonderbare Schilderei erinnern, die Giorgione zum Urheber hat, in der Akademie zu Venedig. All dies dürfte von den Phantasien der Hypnerotomachia angefangen eine Kette von Erscheinungen bilden, an denen die Renaissance der Venetianischen Malerei eine Specialität aufzuweisen hat. Biondo's wunderliche Entwürfe sind ein Glied dieser Kette und für das Verständniss des Ganzen gewiss nicht ohne Werth.

Im neunten Gemälde (Cap. 33) sollen die damals lebenden Schönheiten der Lagunenstadt verherrlicht werden, aber sie werden im antiken Costüm auf die Scene gebracht. Der Autor schreibt dem Maler genau vor, Gestalt und Züge der ihm bekannten Venetianischen Damen zu beachten, sie aber als Nymphen und Amazonen zu maskiren. Diese Stelle bietet vielfaches Interesse: verlangt ja Biondo hier, was eine allgemeine Sitte der Renaissance-Kunst gewesen. Diese seine Nymphen als Porträts Venetianischer Frauen sind Zeitgenossen jener Danaen und Venus, in denen Tizian's Pinsel berühmte Schönheiten seiner Zeit verklärte.

Wenn man — und es kann nicht ausbleiben — beim Durchlesen dieser Gemälde-Entwürfe an die imagines der beiden Philostrate denken mag, so wird eine gewisse Analogie der Fälle zwar nicht geleugnet werden können, doch aber sind Veranlassung und Zweck der Verfasser gründlich von einander verschieden. Zwar ist auch Biondo ein Rhetor in gewissem Sinne, wenigstens genugsamer Phrasenmacher, dem auch zuweilen, wie Friedrichs (Die Philostratischen Bilder, Erlangen 1860) von jenem antiken Schriftsteller sagt, Alles an der Form, an der Sache nichts gelegen ist — hier aber müssen wir ihm doch glauben, dass Alles ernstgemeint sei. Er spricht bestimmte Wünsche aus, will seine Entwürfe ausgeführt sehen, bittet sogar die Maler, die Bilder anzufertigen, ja er möchte sich des Besitzes der Resultate erfreuen. Umgekehrt wollen die Philostrate uns glauben machen, dass ihre Schilderungen wirklich vorhandene Schöpfungen der Malerei zum Gegenstande haben. Und während sie denn, wie des genannten Gelehrten Kritik dargethan, durch den Mangel einer Uebereinstimmung mit Geist und Formenwelt, Anordnung und Styl der aus dem Alterthum erhaltenen Kunstgebilde deutlich zeigen, dass sie

blosse Fictionen, dichterisch, aber vom Standpunkt der bildenden Kunst unkünstlerisch ersonnen sind, so geht aus der Vergleichung der Programme Biondo's mit wirklichen Gemälden das Gegentheil hervor, es lässt sich nämlich ein Theil der Angaben und Probleme, wie angedeutet wurde, auf eine gleichzeitige Kunstrichtung in der That zurückführen. Sie sind nicht Wortschilderungen existirender Kunstwerke, aber sie könnten viel eher Muster zu schaffender Gemälde sein, als die Philostratischen für Beschreibungen wirklich gewesener gelten dürfen. Biondo's Pläne für die Gemälde sind sein Eigenthum, denn originell sind die durchgehenden Absichten, in denen er stets ein abgeschlossenes Ganzes, sei es abstract moralischer oder allegorischer Natur, oder religiöser oder mythologischer Art, zum Verständniss bringen will; ihnen liegt zwar der mythologische, geographische, poetische etc. Stoff im Allgemeinen zu Grunde, aber nicht bestimmte Dichterstellen u. dgl. wie bei Jenen. Wenn wir aber von den Reminiscenzen absehen, die Beobachtungen an wirklichen gleichzeitigen Bildern der venetianischen Schule in dem Autor hinterlassen haben, so ergibt sich allerdings das Eine als Uebereinstimmung, dass vom Gesichtspunkte der bildenden Kunst vieles so wenig nach Biondo wie nach den Philostraten darstellbar wäre. Wie bei diesen die Gesetze der Poesie und Malerei und ihrer Grenzen in Widerstreit gerathen, so müsste hier der Maler, wollte er sich dem Programme fügen, seine Kunst zur Magd noch schlimmgünstigerer Fremden machen: vor allem einer ausschweifenden Phantastik, die sich selbst über die physischen Verhältnisse von Zeit und Raum hinaussetzt und auf dem Bilde schauen will, was nicht einmal logisch zusammen gedacht werden kann. Seine Gemälde sollen sein innerstes Geistesleben, seine Gedankenwelt, sein Wissen illustriren, sie werden dadurch eine Art symbolischer Darstellungen zusehr individuellen Charakters, Tableaux, wie wir sie nur in den modernsten Producten bisweilen zu begegnen Gelegenheit haben.

Gekannt haben dürfte Biondo die imagines des Philostrat allerdings wohl. Zur Zeit, als der Verfasser in Venedig lebte, hatten dieselben hier bereits zwei Ausgaben bei Aldus erlebt und ausserdem fast gleichzeitig eine florentinische im Jahre 1517. (Edit. Jacobs-Welcker, pag. XXI.) Man möchte fast der Meinung sein, dass manches aus dem Ideengange der Pittura in einigem Zusammenhange damit, vornehmlich mit der Einleitung zum ersten Buche des älteren Philostrat, stünde. So überrascht die Aehnlichkeit der Stelle im Philostrat, wo von der Malerei als „Göttererfindung" die Rede ist, von den Horen, welche die Gefilde malen, und den Erscheinungen am Himmel, mit der des Biondo, Cap. 4, in welcher er von Gott, der die Welt malt etc., perorirt. Auch die Anführung, dass die Malerei Kleider und was in den Gemächern vor sich geht, darzustellen in ihrer Macht hat, findet sich bei beiden. Abgesehen davon, ist es an und für sich wahrscheinlich, dass Biondo die Schrift jener Rhetoren gekannt habe, weil er sich ja selbst einen Jäger nach alten Schriften nennt. In diesem Sinne, was vielleicht die empfangene Anregung betrifft, könnte wohl daran gedacht werden, dass die imagines und Biondo's Pittura in einem gewissen Nexus stünden, aber sicher auch

nicht weiter, keineswegs in der Weise, dass in den Gemäldeentwürfen der Letzteren eine beabsichtigte Nachbildung der Ersteren vorläge.

In Betreff des Capitels 29 noch folgende Notizen:

Acesias, der hellenische Doctor Eisenbart, Pauly, Realencycl. I. 41.

Antonius, lebte vor Galen, der ihm eine Schrift widmete. Galen opp. XIX.

Alcon, vulnerum medicus unter Kaiser Claudius. Plin. XXIX. 8.

Chrysippus, hier wahrscheinlich nicht der berühmte Vielschreiber bei Diog. Laert. und Suidas, sondern der Arzt aus Kilikien, welcher die pneumatische Schule der Medicin stiftete.

Chrysermos. Aus der Schule des Herophileer, bei Galen und Plin. genannt.

Democritos, den berühmten Philosophen aus Abdera citirt Biondo als Arzt mit Unrecht, denn die 1499 bei Aldus erschienenen Briefe desselben an Hippokrates sind unecht.

Democrates lebte unter August. Plin. XXIV. 7.

Nikomachos schrieb mehrere Bücher über Heilkunde. Vater des Aristoteles. Paus. IV. 3.

Nicias aus Nicopolis. Plutarch. Symposion VII. 1.

Julianus, wohl der Magier d. N. aus Chaldea unter Marc Aurel bei Suidas.

Melampos, medicinischer Schriftsteller, unter Ptolomaeos Philadelpaos um 247 v. Chr.

Menecrates aus Syrakus, Athen. VII. p. 289.

Philistion, Empyriker und Schriftsteller, aus Sicilien oder Lokris. Bei Diog. L., Athen. etc.

Thessalos aus Kos, Sohn des Hippokrates, schrieb über die Heilkunde, bei Suidas.

Vettius, vielleicht der renommirte Augur in Rom bei Varro Ant. XVIII.

Es ist beachtenswerth, dass der Autor in seinen Entwürfen schon solche tableauartige Zusammenstellungen von Vertretern einer geistigen Richtung aus allen Zeiten, Sage und Wirklichkeit kennt, — fehlen ja selbst der heil. Lucas und die Aerzte des Homer nicht! Dieselbe Idee erscheint ja im Parnass und in der Schule Athens des Urbinaten!

Cap. 33. Germanisten dürfte hier, im Munde eines Italieners, die Erwähnung der profetissa Holda interessant sein.

REGISTER.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Paginirung des Textes.)

Druck von Carl Fromme in Wien.

ASCANIO CONDIVI.

Das Leben des Michelangelo Buonarroti.

QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE

UND

KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS

UND DER

RENAISSANCE

mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht, im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben

von

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

VI.

DAS LEBEN DES MICHELANGELO BUONARROTI

GESCHRIEBEN VON SEINEM SCHÜLER ASCANIO CONDIVI.

ZUM ERSTEN MALE IN DEUTSCHE SPRACHE ÜBERSETZT

durch

RUDOLPH VALDEK.

WIEN, 1874.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

DAS LEBEN

DES

MICHELANGELO BUONARROTI

GESCHRIEBEN VON SEINEM SCHÜLER

ASCANIO CONDIVI.

ZUM ERSTEN MALE IN DEUTSCHE SPRACHE ÜBERSETZT

DURCH

RUDOLPH VALDEK.

MIT DER ERGÄNZUNG VON G. TICCIATI UND MITTHEILUNG DES WISSENSWÜRDIGSTEN AUS B. VARCHI'S LEICHENREDE ÜBERSETZT VON ALBERT ILG.

MIT NOTEN UND EINER CHRONOLOGISCHEN ÜBERSICHT

HERAUSGEGEBEN VON

R. v. E.

WIEN, 1874.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

EINLEITUNG.

Das Leben Michel Angelo Buonarroti's, geschrieben von seinem Schüler *Ascanio Condivi,* erscheint hier zum ersten Male in deutscher Uebersetzung. Es wird keiner Rechtfertigung bedürfen, dass Condivi der Vortritt vor manchen andern Schriftstellern gegeben wurde; im Gegentheile, wir dürfen vermuthen, dass nicht bloss Künstler und Kunstgelehrte, sondern auch das kunstgebildete Laienpublicum von der Lecture dieser Biographie Michel Angelo's Vergnügen und Belehrung empfangen werde.

Michel Angelo gehört zu jenen Persönlichkeiten, die schon während ihres Lebens die Zeitgenossen mächtig angeregt haben; der Künstler und der Mensch waren in Michel Angelo gleich bedeutend, und es würde ganz unbegreiflich gewesen sein, wenn man in einer literarisch so productiven und angeregten Epoche, wie es das XVI. Jahrhundert gewesen ist, stillschweigend über ihn hinweggegangen wäre. Dieser mächtigen Anregung, welche die Erscheinung einer solchen Persönlichkeit gibt, verdanken wir zwei Biographien, die beide noch während des Lebens von Michel Angelo von zweien seiner Schüler ausgegangen sind, die *Giorgio Vasari's* (geb. zu Arezzo 1511, 30. Juli, gest. 1574, 27. Juni) und die *Ascanio Condivi's.*

Die erste Ausgabe des Lebens Michel Angelo's von G. Vasari erschien 1550 im 3. Theile der „Vite degli architetti, pittori et scultori" — gedruckt von Torrentino in Florenz — S. 947—991. Als das Leben Michel Angelo's von G. Vasari erschien, war Michel Angelo bereits 75 Jahre alt. Michel Angelo nahm die Biographie aus der Feder seines Schülers und Freundes

mit Begeisterung auf und erwiederte die Widmung mit einem Sonette, das in der zweiten Ausgabe der Vite des Vasari abgedruckt, in die Gesammt-Ausgaben der Gedichte von Michel Angelo (siehe „Rime di Michel Angelo Buonarroti", herausgegeben von *Cesare Quasti*, Firenze ed. Le Monnier 1863, S. 167, und die Nachdichtungen der Rime di Michel Angelo Buonarroti von *Hans Grasberger*, Bremen 1872, S. 18) übergegangen ist.

Drei Jahre nach der Biographie Michel Angelo's von G. Vasari erschien das Leben Michel Angelo's von Ascanio Condivi unter dem Titel: Vita di Michel Angelo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore Camerale nel MDLIII alli XVI Luglio in 4., 50 Seiten. Auf die intimen Beziehungen Condivi's wie Vasari's zu Michel Angelo weist *B. Varchi* in seiner Leichenrede (pag. 15, ed. Giunti Firenze 1564) mit den Worten hin: „Due belissimi e cortesissimi ingegni, e quello, che assai importa intendentissimi di tutte queste Arti, e domesticissimi di Michel Angelo n'hanno scritto diffusissamente nella sua vita."

Was Ascanio Condivi bestimmt haben mag, unmittelbar nach Vasari das Leben Michel Angelo's zu schreiben, ist wohl klar. Er selbst drückt sich in der Vorrede nicht undeutlich darüber aus. Zwei Umstände haben ihn bestimmt, die Herausgabe des Lebens von Michel Angelo zu beschleunigen. „Prima perchè sono stati alcuni che scrivendo di questo raro uomo, per non averlo (come credo) così praticato, come ho fatto io, da un canto n'hanno dette cose che mai non furono: da l'altro lassate ne hanno molte di quelle, che son dignissime d'esser notate. Di poi perchè alcuni altri, a' quali ho conferite e fidate queste mie fatiche, se l'hanno per modo appropriate, che come di se desegnano farsene onore. Onde per supplire al difetto di quelli, e prevenir l'injuria di questi altri, mi son risoluto di darle fuori così immature, come le sono."

Es ist unmöglich zu verkennen, dass diese Worte sich theilweise und indirect auf G. Vasari beziehen.

Die Wirkung der Schrift von Ascanio Condivi blieb nicht aus. Als im Jahre 1568 die zweite Ausgabe der Vite des Vasari (noch bei Lebzeiten Michel Angelo's) erschien, war das Leben Michel Angelo's gänzlich umgeschrieben; an nicht wenigen Stellen wurden die Aeusserungen Condivi's wörtlich aufgenommen, ohne dass, der Gepflogenheit der Zeit gemäss, Condivi selbst citirt worden wäre. *Dr. A. Ilg* hat im *Excurse* die Stellen aus Vasari zusammengestellt, durch welche das Verhältniss der ersten und zweiten Ausgabe des Leben Michel Angelo's in Beziehung auf Condivi vollständig klar gelegt wird.

Ueber Condivi wissen wir sehr wenig. Er stammte aus einer angesehenen Familie von Ripa Transone, sein Vater war Latino Condivi, seine Mutter Vitangela aus der geachteten Familie der Riti oder Ricci. Vasari erwähnt ihn direct nur einmal, unter den Schülern Michel Angelo's, begreiflicherweise nicht sehr schmeichelhaft. „Ascanio dalla Ripa Transone durava gran fatiche, ma mai non se ne vedde il frutto nè in opere nè in disegni, e pestò parecchi anni intorno a uno tavola, che Michel Angelo gli aveva dato un cartone; nel fine se n'è ito in fummo quella buona aspettazione che si credeva di lui, che mi ricordo che Michel Angelo gli veniva compassione si dello stento suo, e l'aiutava di suo mano; ma giovò poco.“ Gewiss ist, dass Ascanio Condivi, ein Schüler und Freund Michel Angelo's, als Künstler keine besonderen Erfolge aufzuweisen hatte; auch Franc. Gori, der im Jahre 1746 das sehr selten gewordene, fast vergessene Leben Michel Angelo's von Condivi neu herausgab, bemühte sich vergebens, irgend ein Werk oder eine Zeichnung Condivi's zu sehen. Etwas mehr erfahren wir über Condivi aus der Biographie Michel Angelo's. Er stand mit der vornehmen Geistlichkeit Roms in manchen Beziehungen, wie es bei vielen

Schriftstellern seiner Zeit der Fall war. Er widmet seine Biographie dem Papst Julius III., nennt den Cardinal Crispo „seinen padron", war auch mit dem Cardinal Santa Croce und mit Maffei in Verbindung. Ueber seine Beziehungen zu Michel Angelo äussert er sich mehr als einmal, sie scheinen freundschaftliche, ja intime gewesen zu sein. Die zahlreichen Nachrichten über Werke und Lebensverhältnisse Michel Angelo's, die er allein nur aus dem Munde des grossen Florentiner Künstlers erfahren haben kann, lassen diese Intimität voraussetzen; eine so verschlossene und in sich gekehrte Natur, wie es Michel Angelo gewesen, hat sich gewiss Niemand Unwürdigem und Unverlässlichem mitgetheilt. In intimere Beziehungen zu Michel Angelo scheint er auch durch seine Vermählung mit Porzia Caro im Jahre 1556 gekommen zu sein. Die Familie Caro war mit Michel Angelo befreundet, insbesonders Annibale Caro, der sich durch eine Uebersetzung der Aeneide in das Italienische besonders verdient gemacht hatte.

Ueber seine künstlerische Thätigkeit, seine Förderung durch Michel Angelo, spricht Condivi mehrmals. Als Schriftsteller — rozzo scrittor ch'io mi sia, so schreibt er bescheiden über sich selbst — hat Condivi Manches versucht, ausser dem Leben Michel Angelo's aber nichts zu Stande gebracht. Seine literarischen Projecte, von denen er an mehreren Stellen spricht, sind nicht zur Ausführung gekommen.

Er war kein Gelehrter, das zeigt z. B. seine Aeusserung über Plato (C. LXV.), aber er war vielseitig literarisch gebildet. Die ganze Anordnung seines Buches zeigt einen denkenden Geist, ein geordnetes, überlegtes Verfahren. Bezeichnend für Condivi ist es, dass derselbe wohl sehr eingehend über die anatomischen und literarischen Studien des Michel Angelo spricht, aber fast gar nicht über sein Verhältniss zur Antike, über das Studium derselben. Es erinnert dies an eine sehr richtige Bemerkung des *Dr. M. Jordan* über das „Malerbuch des Leo-

nardo da Vinci", dass in dem Trattato della pittura des Leonardo der Antike merkwürdigerweise gar nicht gedacht wurde. — Das Verhältniss der Meister der Renaissancezeit zur Antike war theilweise ein ganz anderes, als es sich unsere Archäologen und Akademiker in der Regel vorstellen.

Als Stylist nimmt er eine unbedeutende Stelle ein. Das macht es auch, warum die Uebersetzung Condivi's mehr Schwierigkeiten bereitet, als die eines andern Autors; insbesonders, wenn man, wie Herr *Dr. Rud. Valdeck*, bemüht ist, den Charakter des Styles, die bezeichnenden Unebenheiten der Prosa in deutscher Sprache möglichst getreu wiederzugeben.

Aber gerade das Einfache der Biographie macht sie werthvoll; sie entbehrt rhetorischer oder stylistischer Schminke, gewinnt aber durch die Ehrlichkeit und Treuherzigkeit der Erzählung an historischem Werthe und ist deswegen einer der bedeutendsten kunsthistorischen Beiträge für die Florentiner und römische Künstlergeschichte seiner Zeit. Deswegen kam auch Condivi seit Gori's und auch in neueren Zeiten wieder zu Ehren. Seine „Vita di Michel Angelo Buonarroti" wurde zuerst von *Gori* mit lehrreichen, von *J. P. Mariette* speciell für Gori geschriebenen Bemerkungen 1746 herausgegeben, welche zu Pisa 1823 in einer guten Ausgabe abgedruckt wurden; zu Florenz (1858 bei Barbèra) erschien der Text mit einigen flüchtigen Noten.

Condivi hat sich mit der Biographie des Michel Angelo nur bis zu einer bestimmten Epoche in dessen Leben beschäftigt. Er scheint noch vor seiner Vermählung sich nach Ripa Transone begeben zu haben. Dort beschäftigte er sich weniger mit Kunst, als mit Communal-Angelegenheiten und seinen eigenen Geschäften. Doch wird erwähnt, dass er in seiner Heimat ein „Kreuz mit acht Figuren", ein „Pallium" und eine „Flucht nach Egypten" gemalt habe. Er ertrank am 10. December 1574 und hinterliess drei Kinder: Timante, Anton Francesco und Ascanio. (*Gualandi* „Memorie italiane" etc. Bologna 1840. Serie 1, Seite

77, Serie 2, Seite 179, Serie 5, Seite 66.) Ein seiner Zeit nicht unbeachteter Florentiner Architekt und Bildhauer, *Girolamo Ticciati,* hat es übernommen, das Leben Michel Angelo's von Condivi bis zu dem Tode Michel Angelo's zu vervollständigen. Wir geben eine Uebersetzung dieses Nachtrages von G. Ticciati aus der Feder *A. Ilg's,* der sich auch um die Herausgabe dieses Quellenschriftstellers vielfach verdient gemacht hat.

In den *Anmerkungen* wurde nur das Nothwendigste in knappster Form mitgetheilt. Gerade bei einem Werke, das Michel Angelo's Leben zum Gegenstande hat, lag die Versuchung nahe, eingehend und breit sich in Streitfragen aller Art einzulassen. Ich hoffe, die Leser werden es Dank wissen, dass auch bei dieser Publication das Princip festgehalten wurde, die Noten nicht über Gebühr auszudehnen und auf das zu beschränken, was zum unmittelbaren Verständnisse des Quellenschriftstellers absolut nothwendig ist.

Die *chronologische Uebersicht* liegt dem ,,prospetto chronologico della Vita e delle opere di Michel Angelo Buonarroti" in der Le Monier'schen Ausgabe Vasari's (Bd. XII, S. 333 bis 409) zu Grunde. Es ist bei dieser chronologischen Uebersicht aller gelehrte Apparat, alles Hinweisen auf Gaye, Bottari, Milanesi, Grimm, Harford u. s. f. beseitigt worden, da Fachgelehrten das Materiale ohnedem zu Handen ist, dem Nichteingeweihten aber kritisch-literarische Bemerkungen mehr hinderlich als nützlich sind. Dagegen wurden einige zeitgenössische Daten aus der politischen wie der Künstlergeschichte hinzugefügt, um eine Uebersicht in der Stellung Michel Angelo's zu seinen Zeitgenossen zu erleichtern. Der Le Monier'sche chronologische Prospect ist überdies fast vollständig in der deutschen Uebersetzung der Leben ,,Michel Angelo Leonardo und Rafael von *Ch. Clement*" von *C. Clauss* (Leipzig 1870, Seite 116—144) erschienen.

Wien, im Juli 1873.

R. v. Eitelberger.

AUSGABEN DES CONDIVI.

Vita di Michel Angelo Buonarroti raccolta per *Ascanio Condivi* de la Ripa Transone. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore. Camerale nel M. D. LIII. alli XVI. di Luglio. (4. 50 Seiten ohne Dedication oder Vorrede.)

Diese e r s t e Ausgabe des Condivi war bereits Ende des XVII. Jahrhunderts sehr selten geworden. Siehe M. A. Beyer's Memoriae historico-criticae librorum rariorum. Dresdae et Lipsiae. 1734. p. 213. Brunet. II. 216.

Vita di Michel Angelo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino. Publicata mentre viveva dal suo scolare *Ascanio Condivi*. Seconda Edizione. Corretta ed accresciuta di Varie annotazioni col ritratto del medesimo ed altre figure in Rame. In Firenze MDCCXXXXVI. per Gaetano Albezzini, all' insegno del Sole. Con Lizenza de' superior.

Diese vortreffliche Ausgabe (Klein-Folio. XXIV. 160 Seiten) enthält ausser dem Leben des Condivi, den Nachtrag des *Ticciati*, die Bemerkungen von *P. Mariette*, *D. M. Manni* und *A. F. Gori*, eine Genealogie der Familie Buonarroti, einen Auszug aus Vasari, Dedication, Einleitung und Index. Sie ist mit Abbildungen reich ausgestattet. Diese Ausgabe wurde in Pisa 1832 wieder abgedruckt und den Noten von Manni, Gori und Mariette auch die wenig bedeutenden von *Rossi* beigegeben. Diese Ausgabe bildet einen Theil der Classici Italiani (Milano). Der Titel lautet:

Vita di Michel Angelo Buonarroti scritta da *Ascanio Condivi* suo discipolo. Pisa, presso Niccolò Capuono. MDCCCXXIII. (199 S. 8.)

Rime e lettere di Michel Angelo Buonarroti, precedute dalla *vita dell autore scritta da Ascanio Condivi* Firenze, Barbèra Bianchi Comp. 1858, 16. S. 1—195, S. 197—457.

Folgen die Gedichte und Briefe Michel Angelo's. Eine wenig genaue Ausgabe; Noten und Einleitung zu Condivi ohne Bedeutung.

DAS LEBEN DES

MICHEL ANGELO BUONARROTI.

ZUSAMMENGESTELLT

DURCH

ASCANIO CONDIVI DA LA RIPA TRANSONE.

IN ROM

BEI

ANTONIO BLADO, STAMPATORE CAMERALE.

1553. AM 16. JULI.

AN DEN PAPST JULIUS III.[1]

Heiliger Vater!

Ich würde es nicht wagen, so ein unwürdiger Diener und von so niedrigen Glücksumständen als ich bin, vor Euerer Heiligkeit zu erscheinen, wenn meine Unwürdigkeit und Niedrigkeit nicht früher von Euch selber wären entschuldigt und ermuthigt worden, als Ihr Euch so sehr zu mir herabliesset, dass Ihr mich in Euere Gegenwart zuzulassen und mir mit Worten, die Euerer Güte und Hoheit entsprechen, Muth und Hoffnung zu machen geruhtet, weit über mein Verdienst und meinen Stand hinaus. Eine wahrhaft apostolische That, durch deren Kraft ich mich fühle tüchtiger geworden zu sein als ich es bin; und so habe ich, von Euerer Heiligkeit darin bestärkt, meine Studien und die Lehren meines Meisters und Abgottes mit solchem Eifer verfolgt, dass ich Anstrengungen gemacht habe und Früchte hervorzubringen hoffe, die, wenn auch nicht jetzt, so doch in einiger Zeit vielleicht die Gunst und den Beifall Euerer Heiligkeit verdienen werden, zugleich mit dem Ruhm, Schüler und Diener zu sein eines Michel Angelo Buonarroti: der eine Fürst der Christenheit, der andere der bildenden Künste. Und um Euerer Heiligkeit einen Beweis zu geben, wie Euere eigene Güte in mir gewirkt hat, so widme ich, gleich wie ich Euch mein Herz und meine Ergebenheit auf immer gewidmet habe, auch von Hand zu Hand alle Werke, die durch mich entstehen werden, und insbesondere diese über das Leben des Michel Angelo, indem ich denke, dass sie Euch angenehm sein müssten, da Euch die

[1] Julius III., Giov. Maria, war der Sohn des Consist.-Advocaten Vincenzo Ciocchi del Monte und der Christofora Saracini von Siena; zum Papst gewählt 7. Februar 1550. Er war am 10. September 1487 zu Rom geboren und starb am 23. März 1555.

Tugend und Vortrefflichkeit des Mannes angenehm sind, dem nachzueifern Euere Heiligkeit selber mir vorgeschlagen hat. Hier ist das, was mir von ihm zu sagen geziemt. Es bleiben noch grössere Dinge übrig, die aus ihm geschöpft sind; diese werden später veröffentlicht werden, zur Zierde und Befestigung der Kunst, und zum Ruhme Euerer Heiligkeit, der die Kunst und den Künstler begünstigt. Indess bitte ich Euch mir nicht zu zürnen, dass ich Euch davon diese spärlichen Erstlinge weihe, womit ich mich demüthigst zu Eueren heiligsten Füssen niederbeuge.

Euerer Heiligkeit

unwürdigster Diener

Ascanio Condivi.

AN DIE LESER.

Von der Stunde an, in welcher Gott der Herr durch seine besondere Gnade mich würdigte nicht nur des Anblickes (zu welchem gelangen zu können ich kaum gehofft hätte), sondern der Liebe, des Gesprächs und des vertrauten Umgangs des Michel Angelo Buonarroti, des einzigen Malers und Bildhauers, habe ich, eine solche Wohlthat erkennend und als Liebhaber seiner Kunst sowie seiner Trefflichkeit, mich mit aller Aufmerksamkeit und aller Hingebung bemüht, nicht nur die Vorschriften zu beobachten und zusammenzustellen, die er mir über die Kunst ertheilte, sondern auch seine Reden, Handlungen und Gewohnheiten, so wie alles, was mir in seinem ganzen Leben entweder des Lobes oder der Bewunderung oder der Nacheiferung würdig schien, und zwar in der Absicht, seiner Zeit darüber zu schreiben, sowohl um ihm einigen Dank abzustatten für die unendlichen Verpflichtungen, die ich ihm schulde, so wie um auch Andern durch die Bemerkungen und das Beispiel eines solchen Mannes förderlich zu sein, da man wohl weiss, wie viel unsere Zeit und die zukünftige ihm verpflichtet ist, indem sie von seinen Werken so viel Erleuchtung erhalten hat, was sich leicht erkennen lässt, wenn man die derjenigen betrachtet, die vor ihm geblüht haben. Ich habe also zwei Vorrathskammern von seinen Sachen gemacht, die eine von dem, was die Kunst betrifft, die andere über das Leben. Und während alle beide vorwärts schreiten, theils vermehrt, theils verarbeitet werden, ist der Zufall eingetreten, dass ich aus doppelter Ursache gezwungen bin, den Bericht über das Leben zu beeilen, ja sogar zu überstürzen. Erstlich, weil es Einige gibt, welche, indem sie über diesen seltenen Mann schrieben, ohne ihn (wie

ich glaube) so genau gekannt zu haben wie ich, einerseits von ihm Dinge gesagt haben,[1] die nie geschehen sind, andererseits viele der bemerkenswerthesten übergangen haben; zum zweiten, weil einige Andere, denen ich diese meine Arbeiten mitgetheilt und anvertraut hatte, sich dieselben auf eine Weise angeeignet haben, als ob sie damit, wie wenn es die ihrigen wären, sich Ehre einzulegen beabsichtigen. Deshalb, um der Mangelhaftigkeit jener abzuhelfen und dem Unrechte dieser vorzubeugen, habe ich mich entschlossen, sie herauszugeben, so unreif wie sie sind. Und hinsichtlich der Art, wie ich sie vorgebracht habe, dieweil meine Studien mehr auf das Malen gerichtet waren als auf das Schreiben; ferner die obgenannten Ursachen mir keine Zeit lassen, selber dazu zu sehen oder mir, wie ich es beabsichtigte, von andern helfen zu lassen, so werde ich darob bei den verständigen Lesern leicht entschuldigt sein, oder vielmehr kümmere ich mich gar um keine Entschuldigung darüber, da ich kein Lob dafür suche. Und wenn mir dennoch welches ertheilt wird, so bin ich zufrieden, dass es nicht dem guten Schriftsteller gilt, sondern dem fleissigen und treuen Sammler dieser Dinge, und ihm bestätigt, dass er sie aufrichtig gesammelt, sie mit Geschicklichkeit und grosser Geduld aus seinem lebendigen Orakel geschöpft und schliesslich, dass er sie verglichen und bekräftigt habe durch das Zeugniss glaubwürdiger Schriften und Männer. Mag ich aber ein noch so unbeholfener Schriftsteller sein, dafür wenigstens hoffe ich gelobt zu werden, dass ich mit dem Theile, den ich jetzt herausgebe, so gut als ich konnte, für den Ruf meines Meisters gesorgt habe, sowie mit jenem, der mir übrig bleibt, für die Erhaltung eines grossen Schatzes unserer Kunst, zu deren Nutzen ich ihn später der Welt mittheilen werde, in sorgfältigerer Weise, als ich es mit diesem hier gethan habe. Machen wir uns jetzt an das Leben.

[1] Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass diese Bemerkung sich in erster Linie auf das Leben Michel Angelo's in der ersten Ausgabe der Vite des Vasari bezieht, sowie auch die bekannte Stelle in der zweiten Ausgabe Vasari's, p. 160, Condivi trifft. S. über diese Frage den Excurs des Dr. A. Ilg.

LEBEN DES MICHEL ANGELO BUONARROTI.

I. Michel Angelo Buonarroti, der unvergleichlichste Maler und Bildhauer,[1] stammte ab von den Grafen von Canossa, einem edlen Geschlechte aus dem Gebiete von Reggio, ausgezeichnet sowohl durch sein Alterthum und die eigene Tüchtigkeit, als auch dadurch, dass es sich verschwägert hatte mit dem kaiserlichen Blute. Denn Beatrix, Schwester Heinrich's II., wurde zur Frau gegeben dem Grafen Bonifacius von Canossa, damals Herrn von Mantua, woraus die Gräfin Mathilde geboren wurde, eine Frau von seltener und besonderer Klugheit und Frömmigkeit, welche, nach dem Tode ihres Gatten Gottfried, in Italien ausser Mantua auch noch Lucca, Parma und Reggio und jenen Theil von Toscana besass, der heute das Patrimonium des heil. Petrus heisst; und nachdem sie in ihrem Leben viele denkwürdige Dinge gethan, wurde sie, als sie starb, begraben bei Mantua, in der Abtei des heil. Benedict, die sie erbaut und reichlich ausgestattet hatte.

II. Als nun aus einer solchen Familie ein Herr Simon im Jahre 1250 nach Florenz als Podestà kam, verdiente er durch seine Tüchtigkeit, dass man ihn zum Bürger jener Stadt und

---

[1] Die in den ersten zwei Capiteln angeführten Daten über das Alter der Familie Buonarroti machen keinen Anspruch auf historische Richtigkeit. Sie sind ebenso unbeglaubigt, wie viele ähnliche Traditionen in adeligen Familien Italiens. Der Vater des Michel Angelo war Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni, seine Mutter Francesca Rucellai. Im Jahre 1860 starb die Familie Buonarroti gänzlich aus. Das Familienhaus ist in Florenz, via Ghibellina, heute eine Art Museum, von Michel Angelo jun., einem in seiner Zeit nicht unbekannten Dichter (gestorben 1646), gegründet, dessen Werke Pietro Fanfani 1863 bei Le Monnier wieder herausgegeben hat. Ueber jenes Museum siehe: Fabbrichesi A., Guida della Galleria Buonarroti. Firenze, tip. delle Murate, 1868.

zum Sechstel-Meister machte; denn in so viele Theile war damals die Stadt getheilt, die heute aus Vierteln besteht. Und da in Florenz die Partei der Guelfen herrschte, wurde er, wegen der vielen Wohlthaten, die er von derselben empfangen, aus einem Ghibellinen, der er war, ein Guelfe, und änderte zugleich die Farben seines Wappens, das, während es früher ein weisser Hund im rothen Felde gewesen, steigend und einen Knochen im Maule, jetzt ein goldener Hund im himmelblauen Felde wurde, und von der Signorie wurden ihm später fünf rothe Lilien auf einem Rost gegeben, sowie eine Helmzier mit zwei Stierhörnern, eines golden und das andere himmelblau, wie man es bis heute auf ihren alten Wappenschildern gemalt sehen kann. Das alte Wappen des Herrn Simon sieht man im Palaste des Podestà, wo er es in Marmor herstellen liess, wie es der grösste Theil derjenigen zu thun pflegte, die ein solches Amt inne gehabt.

III. Die Ursache, wesshalb die Familie in Florenz ihren Namen änderte und statt die von Canossa später die von Buonarroti genannt wurde, war diese: da dieser Name Buonarroti in ihrem Hause von Geschlecht zu Geschlecht fort immer gebräuchlich gewesen war bis zur Zeit des Michel Angelo, dessen eine Bruder ebenfalls Buonarroti genannt wurde, und da viele von diesen Buonarroti's Signoren gewesen waren, d. h. von der höchsten Obrigkeit jener Republik, und insbesondere jener sein obgenannter Bruder, der zu ihrer Zahl gehörte, zur Zeit, als Papst Leo in Florenz war, wie man es in den Jahrbüchern dieser Stadt sehen kann; so wurde dieser Name, den so viele von ihnen trugen, zum Beinamen der ganzen Familie, u. zw. um so leichter, da es in Florenz der Brauch ist, bei den Wahlen und den anderen Ernennungen dem eigenen Namen der Bürger den des Vaters beizufügen, des Grossvaters, des Urgrossvaters und manchmal den der noch früheren, so dass sie nach den vielen aufeinander folgenden Buonarroti und nach jenem Simon, der der erste aus dieser Familie in jener Stadt war, statt der Canossa, die sie waren, sich die Buonarroti Simoni nannten, wie sie sich heute nennen. Endlich als Papst Leo X. nach Florenz ging, fügte er ausser vielen Vorrechten, die er diesem Hause verlieh, auch ihrem Wappen die blaue

Kugel des Mediceischen Hauswappens bei, nebst drei goldenen Lilien.

IV. Von einem solchen Stamme nun entspross Michel Angelo, dessen Vater sich Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni nannte, ein frommer und guter Mann und mehr nach dem alten Schlage, welcher, als er Podestà von Chiusi und von Caprese im Casentinischen war, diesen Sohn bekam im Jahre unseres Heils 1474, am Tage des 6. März, vier Stunden vor Tagesanbruch, am Montag. Eine grosse Nativität sicherlich, und die gleich bezeugte, was das Kind sein müsse und von wie vielem Ingenium, denn sintemal Merkur mit der Venus in der Zweiten im Hause des Jupiter mit freundlichem Anblick empfangen hatte, so versprach dies das, was später erfolgt ist, dass ein solcher Sprössling von hohem und edlem Geiste sein müsse, in jeglicher Unternehmung überhaupt erfolgreich, besonders aber in jenen Künsten, die den Sinn ergötzen, wie die Malerei, Sculptur und Baukunst. Nachdem die Zeit seines Amtes beendigt war, kehrte der Vater nach Florenz zurück und that ihn zu einer Amme in eine Villa, Settignano genannt, drei Miglien von der Stadt, woselbst sie noch eine Besitzung haben, die zu den ersten Dingen gehörte, welche Herr Simon von Canossa in jenem Lande gekauft hatte. Die Amme war die Tochter eines Steinmetz und auch an einen Steinmetz verheiratet. Deshalb pflegt Michel Angelo zu sagen: es sei kein Wunder, dass er sich des Meissels so sehr erfreut habe; entweder zum Scherz oder vielleicht es ernstlich meinend, weil er weiss, dass die Milch der Amme eine solche Macht hat in uns, dass sie, oftmals die Temperatur des Körpers verändernd, statt der einen Neigung eine andere beibringt, die sich von der natürlichen sehr unterscheidet.

V. Als nun der Knabe herangewachsen und zu Jahren gekommen war, der Vater aber, seinen Geist erkennend, den Wunsch fasste, ihn den Wissenschaften zu widmen, schickte er ihn in die Schule eines Meisters Francesco von Urbino,[1] der

---

[1]) Den Francesco d'Urbino erwähnt wie Condivi, so auch Vasari und B. Varchi, der in seiner Leichenrede auf Michel Angelo einige Details über die schon in früher Jugend erwachende Kunstliebe Michel Angelo's bringt. Sonst ist über Francesco d'Urbino nichts bekannt.

in jener Zeit zu Florenz die Grammatik lehrte; allein obwohl er darin einige Fortschritte machte, so zogen ihn doch der Himmel und die Natur, denen man schwerlich widerstehen kann, hin zu der Malerei, in der Art, dass er sich nicht abhalten liess, so oft er ein Stündchen stehlen konnte, da- und dorthin zu laufen, um zu zeichnen und den Umgang der Maler aufzusuchen, unter denen ihm ein gewisser Francesco Granacci bekannt wurde, ein Schüler des Dominico Grillandaio,[1] welcher, als er die Neigung und die entzündeten Triebe des Knaben bemerkte, sich entschloss, ihn zu unterstützen, und ihn in seinem Vorhaben immerfort aneiferte und ihn entweder mit sich nahm in die Werkstatt des Meisters oder wo sonst ein Werk war, von dem er Nutzen ziehen könnte. Dieser Impuls, zu der Natur hinzugefügt, die ihn immer antrieb, vermochte so viel, dass er die Wissenschaften vollständig aufgab. Darüber wurde er vom Vater und den Brüdern des Vaters, die gegen eine solche Profession einen

---

[1] Den Vertrag zwischen dem Vater Michel Angelo's und Domenico Bigordi, gen. il Ghirlandajo, über den Eintritt Michel Angelo's in die Lehre bei Domenico und David Ghirlandajo führt Vasari (XII. 160) an. Die Lehrzeit dauert drei Jahre „um malen und ihren Beruf üben zu lernen". Michel Angelo erhielt dafür 24 Gulden; am 16. April 1488 erhielt Angelo die erste Rate, 2 Goldgulden. — David Ghirlandajo, geb 1451, gest. 22. August 1525, Maler und Musaicist; Domenico Ghirlandajo, geb. 1449, gest. circa 1498, der eigentliche Lehrer Michel Angelo's in der Malerei.

Dasjenige Gemälde Michel Angelo's, welches der Jugendzeit Michel Angelo's zugeschrieben wird, zeigt deutlich den Einfluss der Schule und der Richtung Ghirlandajo's. Auch in seinen Bildhauerwerken, die einer eingehenden kritischen Würdigung noch harren, zeigt sich Michel Angelo als ein echtes Kind der Florentiner Bildhauer- und Malerschule des XV. Jahrhunderts in der Behandlung des Haares und des Gewandes des knieenden Engels an der Arca in St. Domenico in Bologna, der Behandlung des Gewandes der Maria der Pieta in St. Pietro in Rom u. s. f. Aber schon nach 1504 hat Michel Angelo Alles abgestreift, was an die frühere Zeit der Florentiner Schulen mahnt und geht seine eigenen Wege.

Was Condivi über die Eifersucht Dom. Ghirlandajo's gegen das aufstrebende Talent Michel Angelo's erzählt, berichtet auch Vasari, ob begründet oder unbegründet, ist jetzt nicht mehr zu controlliren. Domenico Ghirlandajo hatte ausser David noch zwei Brüder, den Giovambatista (geboren 1466) und Benedetto (geboren 1458, gestorben circa 1499), der gleichfals Maler war.

Hass hatten, übel angesehen und gar oft ausnehmend geschlagen, da es ihnen, aus Unkenntniss der Hoheit und des Adels der Kunst, eine Schande schien, sie in ihrem Hause zu haben. Dieses, obwohl es ihm über die Massen verdriesslich wurde, war nichtsdestoweniger nicht hinreichend, ihn zurückweichen zu machen, vielmehr wurde er noch eifriger gemacht und wollte versuchen, die Farben anzuwenden. Und da ihm von Granacci ein gedrucktes Blatt vorgelegt wurde, worauf die Geschichte des heil. Antonius vorgestellt war, wie er von den Teufeln geschlagen wird, dessen Verfertiger ein Martin von Holland[1] war, ein für jene Zeit tüchtiger Mann, zeichnete er es auf eine Holztafel, und da ihn Jener mit Farben und Pinseln versehen hatte, componirte und führte er es dermassen aus, dass es nicht nur Jedem, der es sah, zur Verwunderung, sondern auch, wie Einige wollen, dem Dominico (dem geschätztesten Maler jener Zeit) zum Neide gereichte (wie man später aus andern Dingen offenbar erkennen konnte), welcher, um das Werk weniger wunderbar erscheinen zu machen, zu sagen pflegte, es sei aus seiner Werkstatt hervorgegangen, gleichsam, als ob er Theil daran gehabt hätte. Während er dieses Bildchen machte, sintemal auf demselben, ausser dem Conterfei des Heiligen, viele absonderliche Gestalten und höllische Ungeheuer sich befanden, so wandte Michel Angelo einen solchen Fleiss daran, dass er keinen Theil colorirte, bevor er ihn nicht mit der Natur verglichen hatte. So dass er auf den Fischmarkt ging und beobachtete, von welcher Form und Farbe die Flossen der Fische wären, von welcher Farbe die Augen und jeder andere Theil, und es dann in seinem Gemälde darstellte, wodurch er es zu der Vollkommenheit brachte, deren er fähig war, und von damals an die Bewunderung der Welt und, wie ich gesagt habe, den Neid des Grillandaio erweckte, der sich umsomehr kund gab, da er, eines Tages von Michel Angelo um sein Zeichenbuch ersucht, worin Hirten mit ihren Schäflein und Hunden, Landschaften, Gebäude, Ruinen und

[1] Dass unter diesem Martin d'Hollanda Martin Schongauer zu verstehen sei, ist wohl als bekannt vorauszusetzen. Ueber das Blatt „die Versuchung des heil. Antonius" siehe Bartsch P. G. VI. 47. — Das von Michel Angelo nach Martin Schongauer angefertigte Gemälde soll sich, nach Mündler's Angabe, im Besitze des Bildhauers v. Triqueti in Paris befinden.

ähnliche Dinge gemalt waren, es ihm nicht leihen wollte. Und in der That stand er im Rufe, etwas neidisch zu sein; weil er nicht nur gegen Michel Angelo sich wenig höflich betrug, sondern auch gegen den eigenen Bruder, den er, als er ihn vorwärts kommen und grosse Hoffnungen erwecken sah, nach Frankreich schickte, nicht sowohl um demselbigen zu nützen, wie Einige sagten, sondern um in Florenz selber der Erste in seiner Kunst zu bleiben. Davon habe ich Erwähnung thun wollen, weil mir gesagt wurde, dass der Sohn des Dominico die Vortrefflichkeit und Göttlichkeit des Michel Angelo zum grossen Theil der Unterweisung des Vaters zuzuschreiben pflegt, da dieser ihm doch keinerlei Hilfe geleistet, obgleich Michel Angelo sich darüber nicht beklagt, im Gegentheil, den Dominico lobt, sowohl der Kunst als den Sitten nach. Aber dies mag eine kleine Abschweifung sein; kehren wir zurück zu unserer Geschichte.

VI. Nicht geringere Verwunderung verursachte zu derselben Zeit ein anderes Werk von ihm, wobei es einigen Spass absetzte. Als man ihm einen Kopf gegeben hatte, damit er ihn abzeichne, bildete er ihn so genau nach, dass, als er dem Besitzer die Nachzeichnung statt des Vorbildes zurückgegeben hatte, der Betrug von demselben nicht früher erkannt wurde, als bis er ihm entdeckt wurde, dadurch, dass der Knabe mit einem Gespielen davon sprach und darüber lachte. Viele wollten die Vergleichung machen, fanden aber keinen Unterschied, weil Michel Angelo ausser der Vortrefflichkeit der Zeichnung ihr durch Rauch den Schein desselben Alters gab, den die Vorlage hatte. Dies verschaffte ihm eine grosse Reputation.

VII. Wie nun der Knabe so bald dies bald jenes zeichnete, ohne einen bestimmten Ort noch Werkstatt zu haben, geschah es, dass er eines Tages vom Granacci[1] nach dem Garten der

[1] Francesco Granacci wird vom Vasari mit Torrigiani, Rustici Soggi, Lor. di Credi, Bugiardini unter denjenigen Florentinern erwähnt, die, wie Michel Angelo, im Garten der Mediceer ihre Studien machten. Geb. 1469, war er nur sechs Jahre älter, als Michel Angelo. Dieser rief ihn nach Rom, um bei Ausführung der Fresken an der Decke der Sixtina mitzuhelfen. Michel Angelo aber, unzufrieden mit seiner Leistung, entschloss sich, die Fresken allein zu vollenden. Granacci kehrte wieder nach Florenz zurück, blieb aber mit Michel Angelo immer in guten Beziehungen. Er starb 1544.

Medici[1] in San Marco geführt wurde, welchen Garten der erlauchte Lorenzo, der Vater des Papstes Leo, ein in allen Vortrefflichkeiten ausgezeichneter Mann, mit verschiedenen antiken Statuen und Figuren ausgeschmückt hatte. Nachdem Michel Angelo dieselbigen gesehen und die Schönheit der Arbeit kennen gelernt hatte, ging er dann weder in die Werkstatt des Dominico noch anderswohin, sondern den ganzen Tag blieb er hier, als in der besten Schule für derlei Bestrebungen und arbeitete alleweil irgend etwas. Als er eines Tages unter Anderem den Kopf eines Fauns[2] betrachtete, bereits alt von Ansehen, mit langem Bart und lachendem Gesicht, obgleich man den Mund kaum erblickte, sei's des Alters wegen oder damit man erkenne, wer es sei, und da er ihm über die Massen gefiel, nahm er sich vor, ihn in Marmor nachzubilden. Und da der erlauchte Lorenzo damals in jenem Orte die Marmorblöcke, oder vielmehr die schon zugehauenen Steine bearbeiten liess, um jene herrliche Bibliothek zu verzieren, welche er und seine Vorfahren aus der ganzen Welt zusammengebracht hatten (welcher Bau wegen des Todes des Lorenzo und anderer Zufälle vernachlässigt, nach vielen Jahren von Papst Clemens wieder aufgenommen, aber gleichfalls unvollendet gelassen wurde, so dass die Bücher noch jetzt in den Kisten liegen), als, sage ich, diese Marmorblöcke bearbeitet

[1] Der Garten der Mediceer lag in der Nähe des Marcusplatzes (via Larga, 6069). In demselben vereinigte Lorenzo Magnifico die Alterthümer, welche er sammelte, und setzte einen Schüler des Donatello, Bertoldo, als Custos ein. Die Sammlung blieb daselbst erhalten bis 1494. Nach der Verbannung des Piero Medici wurde sie verkauft; im Jahre 1512 kam aber der grösste Theil derselben wieder an die Mediceer zurück. (S. Vasari im Leben des Torrigiani. VII. p. 204.) Diese alten Besitzthümer der Mediceer sind jetzt meist in den öffentlichen Sammlungen von Florenz. Zu den Zeiten des Lorenzo war das sogenannte Casino Mediceo ein einfaches Casino mit einem grossen Garten; erst unter Grossherzog Franz I. erhielt es durch Bernardo Buontalenti und später durch G. Silvani eine ganz veränderte Form.

[2] Mariette, der diesen Faunkopf in den Sammlungen des Grossherzogs in Florenz sah, macht in seinen „Observations sur la vie de Michel Angelo écrite par le Condivi" (Ausgabe von Condivi, Pisa 1823, p. 178) die richtige Bemerkung, dass dieser Kopf seiner technischen Behandlung nach nicht wie die Arbeit eines Knaben, sondern die eines Mannes aussieht. Auch zeige derselbe, dass Michel Angelo durch die Antike zur Sculptur geführt wurde. Abgebildet in der Ausgabe des Condivi von 1746, p. VI, befindet er sich gegenwärtig in der Sammlung der Uffizien.

wurden, liess sich Michel Angelo von jenen Meistern ein Stück geben und, von ihnen mit den Werkzeugen versehen, machte er sich mit so viel Aufmerksamkeit und Eifer daran, den Faun nachzubilden, das er ihn in wenig Tagen zur Vollendung brachte, wobei er aus seiner Phantasie alles hinzufügte, was in dem Antiken fehlte, nämlich: den offenen Mund nach Art eines Menschen, der lacht, so dass man die Höhlung desselben sah, mit allen den Zähnen. Währenddem der Erlauchte nachzusehen kam, wie weit sein Bau gediehen sei, traf er den Jüngling, der daran war, seinen Kopf zu poliren, und nachdem er sich ihm etwas genähert, dann zuvörderst die Vortrefflichkeit des Werkes bemerkt und dessen Alter berücksichtigt hatte, verwunderte er sich ungemein, und obgeich er die Arbeit lobte, scherzte er nichtsdestoweniger mit ihm, als wie mit einem Kinde und sagte: „O, Du hast ja diesen Faun alt gemacht und ihm alle Zähne gelassen! Weisst Du nicht, dass den Alten in diesen Jahren immer ein und der andere fehlt?" Tausend Jahre schienen es dem Michel Angelo, bis der Erlauchte sich entfernte, um den Fehler zu verbessern, und, allein gelassen, nahm er seinem Alten einen Zahn von den oberen, den Kiefer ausbohrend, als wenn er mit sammt der Wurzel heraus wäre, worauf er am nächsten Tage den Erlauchten mit grosser Ungeduld erwartete. Als dieser gekommen war und die Bravheit und Einfalt des Knaben gesehen hatte, lachte er sehr darüber; später aber, da er die Vollendung des Werkes und sein Alter erwogen hatte, als Vater aller Fähigkeiten, beschloss er ein solches Talent zu befördern und ihm zu helfen und es in sein Haus zu nehmen; und als er von ihm erfuhr, wessen Sohn er sei, sagte er: „Geh', Deinem Vater zu sagen, dass es mir lieb wäre, ihn zu sprechen."

VIII. Wie nun Michel Angelo nach Hause zurückgekehrt war und die Botschaft des Erlauchten ausgerichtet hatte, errieth der Vater, wesshalb er gerufen werde, und nur mit grosser Mühe konnte er vom Granacci und den Andern bewogen werden, hinzugehen, im Gegentheil beklagte er sich, dass Jener ihm seinen Sohn verleite und blieb dabei, er werde es nie leiden, dass der Sohn Steinmetz werde, und nichts half es dem Granacci, dass er ihm auseinandersetzte, ein wie grosser Unterschied zwischen einem Bildhauer sei und einem Steinmetz, noch dass er lange darüber disputirte Gleichwohl, nachdem er vor den Erlauchten gekommen

und von ihm ersucht worden war, er möge ihm den Sohn als den seinigen abtreten, konnte er es ihm nicht abschlagen: „Im Gegentheil," fügte er hinzu, „nicht bloss Michel Angelo, wir andern Alle stehen mit unserem Leben und Vermögen Euerer Erlaucht zu Diensten." Und vom Erlauchten befragt, was sein Beruf wäre, antwortete er ihm: „Ich habe niemals ein Handwerk getrieben, sondern bis jezt immer nur von meinem kleinen Einkommen gelebt, indem ich die wenigen Besitzungen verwaltete, die mir von meinen Vorfahren hinterlassen worden waren, so dass ich sie nicht nur zu erhalten, sondern auch zu vermehren suche, so weit es durch meinen Fleiss geschehen kann." Der Erlauchte darauf: „Gut," sagte er, „seht Euch um, ob es in Florenz nichts gibt, was Euch zuträglich wäre und zählt dabei auf mich, denn ich will Euch eine Gunst erweisen, so gross als ich sie vermag." Und nachdem er den Alten entlassen, liess er dem Michel Angelo ein hübsches Zimmer im Hause anweisen und verschaffte ihm alle Bequemlichkeiten, welche dieser wünschte, so dass er ihn, wie in allem Andern, so auch an seiner Tafel, nicht anders behandelte als wie seinen Sohn, an welcher, wie es bei einem solchen Mann geht, alle Tage die vornehmsten und ansehnlichsten Personen zu sitzen pflegten. Und weil es daselbst Gebrauch war, dass Jene, die von Anfang an gegenwärtig waren, ein jeder nach seinem Range sich neben den Erlauchten setzte und sich nicht von der Stelle rührte, wer auch immer später kommen mochte, so geschah es gar oft, dass Michel Angelo höher sass, als die Söhne des Lorenzo und andere bedeutende Personen, von denen ein solches Haus beständig erfüllt und gleichsam in Blüthe war, von denen allen Michel Angelo sehr liebkost und zu seinem ehrenvollen Berufe angeeifert wurde; über Alle aber vom Erlauchten, der ihn oftmals im Tage rufen liess, ihm seine Edelsteine, Harnische, Medaillen und ähnliche Dinge von hohem Werthe zu zeigen, als Einem, dessen Geist und Urtheil er wohl kannte.

IX. Es war Michel Angelo, als er in das Haus des Erlauchten kam, im Alter zwischen 15 und 16 Jahren, und er blieb daselbst bis zu dessen Tode, welcher im Jahre 92 stattfand, ungefähr nach zwei Jahren. In selbiger Zeit, als eine Stelle beim Zollamt offen wurde, die keiner erhalten konnte,

der nicht Bürger war, kam Ludwig, der Vater des Michel Angelo, den Erlauchten aufzusuchen, und verlangte sie mit diesen Worten: „Lorenzo, ich kann nichts anderes, als lesen und schreiben. Da nun der Compagnon des Marcus Pucci im Zollamt gestorben ist, so wäre es mir lieb, an seine Stelle zu treten, da es mir scheint, ich könnte zu einem solchen Amte hinlänglich taugen." Der Erlauchte legte ihm die Hand auf die Schulter und sagte lächelnd: „Du wirst immer arm bleiben," wobei er erwartete, dass er ihn um etwas Grösseres angehen werde. Dann fügte er hinzu: „Wenn Ihr mit Marcus in Compagnie sein wollt, so könnt Ihr es thun, bis sich Gelegenheit zu etwas Besserem findet." Das Amt trug acht Scudi ein im Monat, etwas mehr oder weniger.

X. Währenddem betrieb Michel Angelo seine Studien, und wies dem Erlauchten alle Tage irgend eine Frucht seiner Bemühungen vor. Es wohnte in demselben Hause Poliziano,[1] ein, wie ein Jeder weiss und wie es seine Schriften reichlich bezeugen, höchst gelehrter und scharfsinniger Mann. Dieser, der des Michel Angelo erhabenen Geist erkannte, liebte ihn sehr und spornte ihn immerfort an zum Studium, obgleich es nicht nöthig war; immer erklärte er ihm etwas und hatte immer eine Arbeit für ihn. So schlug er ihm unter Anderem eines Tages den Raub der Dejaneira und den Kampf der Centauren[2] vor, indem er ihm Stück für Stück die ganze Fabel erklärte. Michel Angelo machte sich dran, sie als Halbrelief in Marmor auszuführen, und die Unternehmung glückte ihm so wohl, dass ich mich erinnere, ihn sagen gehört zu haben, dass, so oft er

[1] Angelo Poliziano (eigentlich Angelo Cino), geboren 1454 zu Monte Pulciano, Lehrer im Hause des Lorenzo Medici, Professor der lateinischen und griechischen Sprache, einer der einflussreichsten Humanisten seiner Zeit, starb 1494.

[2] Das Basrelief der „Kampf der Centauren" befand sich schon zu Vasari's Zeiten in der Casa Buonarroti in Florenz. Es ist, wenn auch sehr ungenügend, abgebildet bei Cicognara. „Storia della scultura", Prato 1824, Taf. LIX. Ueber die Bedeutung dieses Jugendwerkes von Michel Angelo, die dramatische Gewalt, die in der Composition liegt, das Studium der Antike, welche es zeigt, sind alle Hauptschriftsteller Einer Ansicht. „Non par di mano di giovane", sagt Vasari (S. 164), ma di maestro pregiato e consumato negli studie pratico di quell' arte."

dasselbe wiedersehe, erkenne er, wie sehr er gegen die Natur gefehlt habe, dass er nicht sofort die Kunst der Sculptur ergriffen habe, indem er aus jenem Werke schliesse, was er darin hätte leisten können. Auch sagte er dies nicht, um sich zu rühmen, dieser höchst bescheidene Mann, sondern weil es ihm wirklich leid that, so unglücklich gewesen zu sein, dass er durch fremde Schuld manchmal zehn und zwölf Jahre gewesen ist, ohne etwas zu machen, wie man weiter unten sehen wird. Dieses sein Werk sieht man noch in Florenz in seinem Hause, und die Figuren sind von der Grösse von ungefähr zwei Palmen. Kaum hatte er dies Werk beendigt, als der erlauchte Lorenzo [1] aus diesem Leben schied. Michel Angelo kehrte zurück in das Haus seines Vaters, und es ergriff ihn ein solcher Schmerz über seinen Tod, dass er durch viele Tage nichts machen konnte. Nachdem er dann wieder zu sich gekommen war, kaufte er ein grosses Stück Marmor, das viele Jahre in Wind und Wasser gelegen hatte und arbeitete einen Herkules [2] daraus, vier Ellen hoch, der dann nach Frankreich geschickt wurde.

XI. Während er diese Statue machte und in Florenz viel Schnee gefallen war, wollte Piero de' Medici, [3] der älteste Sohn des Lorenzo, der in der Stellung seines Vaters geblieben war, aber nicht in demselben Ansehen, jung wie er war, in der Mitte seines Hofes eine Statue von Schnee machen lassen, erinnerte sich des Michel Angelo, liess ihn aufsuchen und hiess ihn die Statue machen; und wollte, dass er im Hause bliebe, wie zur Zeit des Vaters, so dass er ihm dasselbe Zimmer gab und ihn immer zur Tafel behielt wie früher, bei welcher derselbe Brauch herrschte, wie während des Vaters Lebzeiten; nämlich, wer beim Beginn

[1] Lorenzo il Magnifico starb am 8. April 1492; vermählt mit Clarice Orsini (gest. 1488), hinterliess er drei Söhne: Piero, vermählt mit Alfonsina Orsini, Giovanni (Leo X.), Giuliano. (S. die Stammtafel.)

[2] Diese Statue des Michel Angelo ist schon zu Mariette's Zeiten vollständig verschollen. G. Battista della Palla, Bevollmächtigter des Königs Franz I., hat diese Figur von Agostino Dini, dem Minister des Filippo Strozzi, gekauft und nach Frankreich geschickt.

[3] Piero Medici, der ältere Sohn des Lorenzo und seiner Frau, einer Clarice Orsini (gest. 1488), geb. 1471, gest. 1503, vermählt mit Alfonsina Orsini (gest. 1520).

an der Tafel sass, dass der wegen keines Menschen, der später käme, und wäre er noch so vornehm, sich vom Platze rührte.

XII. Lodovico, der Vater des Michel Angelo, jetzt schon mit dem Sohne mehr befreundet, als er ihn so fast beständig mit vornehmen Leuten verkehren sah, stattete ihn besser und anständiger aus mit Kleidern. So blieb der Jüngling einige Monate bei Piero und wurde von demselben sehr werth gehalten, der sich zweier Leute aus seinen Hausgenossen zu rühmen pflegte als seltener Menschen, deren Einer Michel Angelo war, der Andere ein spanischer Läufer, welcher, ausser seiner Leibesschönheit, die wunderbar war, so geschickt und stark war und von so guter Lunge, dass, wenn Piero zu Pferd mit verhängtem Zügel einhersprengte, er Jenen doch nicht um eines Fingers Breite überholte.

XIII. In dieser Zeit machte Michel Angelo aus Gefälligkeit gegen den Prior von S. Spirito, einer der geehrtesten Kirchen in Florenz, ein Crucifix [1] aus Holz, von nicht viel weniger als Lebensgrösse, das man bis heutigen Tages über dem Hauptaltar besagter Kirche sieht. Er stand mit besagtem Prior in einem sehr vertrauten Verkehr, da er von ihm nicht nur viele Höflichkeiten empfing, sondern auch mit einem Zimmer und Leichen versehen wurde, um Anatomie treiben zu können;[2]

---

[1] Dieses Crucifix des Michel Angelo, ursprünglich in der Kirche S. Spirito, befand sich Ende des verflossenen Jahrhunderts in dem zur Kirche gehörenden Kloster der Eremitaner. Nach der Aufhebung dieses Klosters zur Zeit der Herrschaft der Franzosen ist es verschwunden und bisher nicht wieder aufgefunden worden. Wie bei Condivi, so wird überall diese Kirche mit Auszeichnung genannt; 1292 gegründet, wurde sie nach dem Brande von 1471 nach den Plänen des Filippo Brunelleschi neu gebaut. Brunelleschi erlebte die Vollendung nicht; seine Nachfolger im Baue machten Veränderungen, welche eine strenge Kritik nicht vertragen. Trotzdem zeigt sie noch heute grosse architektonische Schönheiten und enthält prachtvolle Werke, insbesonders der monumentalen Sculptur.

[2] Ueber die anatomischen Studien des Michel Angelo berichtet Condivi später im C. LVI und LX in eingehender Weise. Auch Vasari betont die anatomischen Studien Michel Angelo's. In der Oxforder Sammlung ist eine Handzeichnung Michel Angelo's (Nr. 50), welche die Section einer auf einem Tische liegenden Leiche und zwei Männer (darunter Realdo Colombo?) zeigt. Siehe ferner *Choulant* „Geschichte der anatomischen Abbildungen", Leipzig 1852, p. 10 bis 20, und Dr. *Henke* „Die Menschen des Michel Angelo im Verhältniss mit der Antike", Rostok 1871.

ein grösseres Vergnügen aber als dieses konnte man ihm nicht machen. Das war der Anfang davon, dass er sich an dieses Studium machte, das er dann fortsetzte, solange es ihm das Schicksal gestattete.

XIV. Im Hause des Piero ging Einer aus und ein, Cardiere geheissen mit dem Zunamen, an dem der Erlauchte viel Freude fand, weil er zu der Laute wundersam aus dem Stegereif sang, woraus er auch Profession machte, so dass er fast jeden Abend nach dem Essen etwas darin zum Besten gab. Dieser, als ein Freund des Michel Angelo, berathschlagte sich mit ihm über eine Vision, die eine solche gewesen ist: dass Lorenzo Medici ihm erschienen sei in einem schwarzen Gewande und ganz zerrissen bis auf's Nackte und ihm befohlen hatte, er solle seinem Sohne sagen, dass er in Kurzem aus seinem Hause verjagt sein und nie wieder dahin zurückkehren werde. Es war Pier Medici so unverschämt und anmasslich, dass weder die Güte seines Bruders, des Cardinals Giovanni, noch die Höflichkeit und Humanität des Giuliano es nicht so sehr vermochten, ihn in Florenz zu erhalten, als jenes Laster, ihn davonjagen zu machen. Michel Angelo ermahnte ihn, dass er den Pier davon unterrichten und den Auftrag des Lorenzo ausführen solle, aber der Cardiere, der die Natur desselbigen fürchtete, behielt es bei sich. Eines andern Morgens, als Michel Angelo im Hofraume des Palastes war, kommt der Cardiere ganz verschreckt und verstört und sagt ihm neuerdings: diese Nacht sei ihm Lorenzo erschienen in demselben Kleide wie früher, und als er erwachte und aufschaute, habe er ihm eine derbe Ohrfeige gegeben, weil er das, was er gesehen, nicht dem Pier gemeldet hatte. Michel Angelo zankte ihn darauf aus und wusste soviel zu sagen, dass der Cardiere Muth fasste und stehenden Fusses sich aufmachte nach Careggi,[1] einem Landhause der Medici, an die drei Miglien von der Stadt entfernt. Aber als er fast auf halbem Wege war, traf er den Pier, der nach Hause kehrte, und, ihn aufhaltend, setzte er ihm auseinander, was er gesehen und gehört. Pier machte sich lustig darüber und, den Dienern

[1] Die Villa Medicea di Careggi, in der nächsten Nähe von Florenz gelegen, ist von Cosimo il Vecchio nach den Plänen des Michelozzi Michelozzo gebaut. Dort hielt die Platonische Akademie zumeist ihre Versammlungen.

winkend, liess er ihm tausendfachen Schimpf anthun; und sein Kanzler,[1] der später Cardinal von Bibbiena wurde, sagte ihm: „Du bist ein Narr! wem glaubst du, dass Lorenzo mehr wohl will, seinem Sohne oder dir? Wenn dem Sohne, würde er, falls es so stünde, nicht eher ihm erscheinen als sonst Jemand?" Nachdem sie ihn so verhöhnt, liessen sie ihn laufen. Dieser nun kehrte nach Hause zurück, und indem er sich bei Michel Angelo beklagte, sprach er ihm so nachdrücklich von der Vision, dass er, die Sache für gewiss haltend, von da ab in zwei Tagen mit zwei Begleitern Florenz verliess und nach Bologna und von dort nach Venedig ging, aus Furcht, dass, wenn das, was der Cardiere vorhersagte, wahr würde, er dann in Florenz nicht sicher sein möchte.

XV. Aber in wenigen Tagen von da ab, aus Mangel an Geld (dieweil er die Begleiter freihielt), dachte er, nach Florenz zurückzukehren; und als er nach Bologna gekommen war, ereignete sich ihm folgender Fall. Es gab in jenem Gebiete, zur Zeit des Herrn Giovanni Bentivoglio,[2] ein Gesetz, dass jeder Fremde, der in Bologna einzog, auf dem Nagel des Daumens mit rothem Wachs gesiegelt sein sollte. Da nun Michel Angelo unbedachtsamer Weise ohne das Siegel eingezogen war, wurde er mitsammt den Genossen auf das Zollamt geführt und zu 50 Bologneser Lire verurtheilt; da er diese zu zahlen die Mittel nicht besass und so in der Amtsstube stand, bemerkte ihn dort ein Herr Gianfrancesco Aldovrandi, ein Bologneser Edelmann,[3]

---

[1] Der Cancellier ist Bernardo Divizio, später Cardinal di Bibbiena, geb. zu Bibbiena 1470, gest. 1520, begraben in der Kirche Araceli. Er war Secretär des Lorenzo und später des Cardinals Giovanni Medici, der ihn als Leo X. zum Cardinal von S. Maria in Portico und Protonatario Apostolico erhob. Seine Beziehungen zu Rafael sind bekannt. Das Original-Porträt Bibbiena's von Rafael befindet sich im Museum zu Madrid. (S. Passavant's „Rafael von Urbino", Band III, pag. 123.)

[2] Giovanni Bentivoglio, der Sohn des Annibale Bentivoglio, ein Gönner und Freund der Gelehrten und Künstler wie Lorenzo Medici, regierte Bologna durch 44 Jahre, bis ihn Papst Julius II. 1506 vertrieb. Er ging nach Mailand und starb daselbst 1508.

[3] Den Gianfrancesco Aldovrandi erwähnt auch B. Varchi in der Leichenrede auf Michel Angelo (l. c. p. 28) als einen Bologneser Edelmann, welcher die Figuren in Marmor auf dem Grabmale des heil. Domenico bestellte und Michel Angelo in der Geldnoth während seines Aufenthaltes in Florenz beisprang.

der damals einer der Sechszehner war, und nachdem er den Fall gehört, liess er ihn frei machen, hauptsächlich weil er ein Bildhauer sei. Und als er ihn in sein Haus lud, dankte ihm Michel Angelo, aber entschuldigte sich, weil er zwei Begleiter habe, die er weder verlassen wolle, noch ihm mit ihrer Gesellschaft beschwerlich fallen. Worauf der Edelmann: „Auch ich möchte," antwortete er, „mit dir durch die Welt spazieren, wenn du mich freihieltest." Durch diese und andere Reden überzeugt, entschuldigte sich Michel Angelo bei den Begleitern, entliess sie, indem er ihnen das wenige Geld gab, das sich vorfand, und ging bei dem Edelmanne zu wohnen.

XVI. Inzwischen kam die Familie der Medici, aus Florenz mit allen ihren Anhängern verjagt,[1] nach Bologna und wurde im Hause der Rossi untergebracht: so bewahrheitete sich die Vision des Cardiere, mag sie nun ein teuflisches Blendwerk, oder eine göttliche Vorhersagung, oder eine starke Einbildung gewesen sein; eine wahrhaft wunderbare Sache und werth aufgeschrieben zu werden; welche ich, wie ich sie von dem Michel Angelo selbst gehört, sie auch so erzählt habe. Es verliefen von dem Tode des erlauchten Lorenzo bis zur Verbannung der Söhne an die drei Jahre, so dass Michel Angelo zwischen 20 und 21 Jahre haben mochte; welcher, um den ersten Aufständen des Volkes auszuweichen, bis dass die Stadt Florenz irgend eine Gestaltung würde angenommen haben, sich bei besagtem Edelmanne in Bologna aufhielt, der ihn, von seinem Talente ergötzt, höchlich ehrte; und alle Abend liess er sich von ihm etwas vorlesen aus dem Dante oder dem Petrarca, und manchmal aus dem Boccaccio, bis er eingeschlafen war.

XVII. Eines Tages, als er ihn durch Bologna führte, ging er mit ihm, die Arca des S. Domenico[2] zu sehen in der diesem

---

[1] Die Vertreibung der Mediceer erfolgte 1494 durch den mit Lodovico Sforza verbündeten Carl VIII., König von Frankreich. Am 17. November 1494 hielt Carl VIII. seinen Einzug in Florenz und wohnte im Palaste der Mediceer (Palazzo Riccardi). Die Leitung der Stadt Florenz übernahm auf Lebenszeit Gonfaloniere Pietro Soderini.

[2] Die Arca di San Domenico in der Dominicus-Kirche in Bologna, bekanntermassen eines der hervorragendsten Kunstwerke des Mittelalters, ist vielfach Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden, insbesonders

Heiligen gewidmeten Kirche, woran zwei Figuren aus Marmor fehlten, nämlich ein heiliger Petronius und ein knieender Engel mit einem Leuchter in der Hand; er frug nun den Michel Angelo, ob er es sich getraute, sie zu machen, und da er mit Ja antwortete, bewirkte er, dass sie ihm zu machen gegeben wurden, für welche er ihm 30 Ducaten auszahlen liess, für den heiligen Petronius 18, für den Engel 12. Es waren die Figuren drei Palmen hoch und können noch an demselbigen Orte gesehen werden. Darauf aber, da Michel Angelo gegen einen Bologneser Bildhauer Misstrauen gefasst hatte, welcher sich beklagte, dass er ihm obgesagte Statuen entzogen habe, die zuerst ihm waren versprochen gewesen, und der ihm drohte, ihm einen Verdruss anzuthun, so kehrte er zurück nach Florenz, hauptsächlich da dort die Dinge beruhigt waren und er in seinem Hause ruhig leben konnte. Er hatte bei Gianfrancesco Aldovrandi nicht viel über ein Jahr zugebracht.

XVIII. Wieder in der Heimat, ging Michel Angelo daran, aus Marmor einen Liebesgott[1] zu machen im Alter von sechs bis sieben Jahren, liegend, in der Weise eines Menschen, der schläft; als nun diesen Lorenzo, Sohn des Pier Francesco von Medici, erblickte (für den Michel Angelo damals einen kleinen heiligen

rücksichtlich des Antheiles Michel Angelo's an den Figuren des Petronius und des Engels. Es ist wohl kein Zweifel, dass die Figur des heil. Petronius nicht von Michel Angelo, sondern von Niccolo di Bari, genannt Niccolo dall' Arca, herrührt; ebenso unzweifelhaft aber ist es, dass der Engel von Michel Angelo gearbeitet ist, und zwar links vom Beschauer ungenügend; abgebildet bei Cicognara „Storia della scultura", Prato 1822, Taf. LII, besser bei Lübke „Geschichte der Plastik", Leipzig 1871, S. 722 und Perkins („Les sculpteurs italiens", trad. de l'anglais par Ch. Haussoullier, Paris 1859, I. Bd., S. 367).

[1] Der von Condivi und Vasari erwähnte Cupido oder Dio d'Amore kam aus dem Besitze des Cardinals Riario (di San Giorgio) in den des Herzogs von Valentinois (Duca di Valentino), von Hause aus Cesare Borgia, Sohn des Rodrigo Borgia (Papst Alexander VI.), und seit 1493 Erzbischof von Valencia. Dieser schenkte ihn, wie wir aus einem Briefe der Herzogin Isabella wissen, dem Herzog von Urbino, und er kam dann in den Besitz der Isabella Marchesana von Mantua, der Frau des Francesco Gonzaga, die ihn sehr hoch hielt — „per cosa moderna non ha pari", schreibt sie an Francesco Gonzaga. In Mantua befand er sich noch 1573; nach dem Berichte von Mariette (l. c. pag. 179) sah ihn dort in diesem Jahre de Thou. Seitdem ist diese Statue verschollen.

Johannes[1] gemacht hatte) und ihn sehr schön fand, sagte er ihm: „Wenn du ihn so herrichten würdest, dass er aussähe, als ob er unter der Erde gelegen habe, so würde ich ihn nach Rom schicken und er gälte für antik, und du würdest ihn viel besser verkaufen." Da Michel Angelo dies hörte, richtete er ihn alsbald so zu, dass er viele Jahre früher gemacht zu sein schien, sintemal ihm kein Mittel des Talentes verborgen war. In dieser Art nach Rom geschickt, kaufte ihn der Cardinal von San Giorgio für antik um 200 Ducaten; Jener aber, der dieses Geld in Empfang nahm, schrieb nach Florenz, es sollten dem Michel Angelo 30 Ducaten ausgezahlt werden, als welche er für den Cupido erhalten habe; so betrog er zugleich den Lorenzo, Sohn des Pier Francesco, und den Michel Angelo. Wie es dann aber dem Cardinal zu Ohren gekommen war, welcher Streich in Florenz gespielt worden, erzürnte er darüber, dass er der Gefoppte war, und sandte einen seiner Edelleute dahin ab, der, als er angeblich einen Bildhauer zu gewissen Arbeiten in Rom suchte, nach einigen Anderen dem Michel Angelo in's Haus geschickt wurde; und als er den Jüngling sah, um vorsichtig die Aufklärung zu erlangen, die er wünschte, ersuchte er ihn, ihm etwas zu zeigen. Da er aber nichts zu zeigen hatte, nahm er eine Feder (weil in jener Zeit der Lapis nicht im Gebrauch war) und zeichnete ihm eine Hand mit solcher Anmuth, dass dieser davon ganz betroffen war. Darauf frug er ihn, ob er jemals ein Bildhauerwerk gemacht; und als Michel Angelo antwortete ja, und unter Anderem einen Cupido von solcher Gestalt und Stellung, da wusste der Edelmann das, was er wissen wollte, und nachdem ihm die Sache erzählt worden war, wie sie sich zugetragen hatte, versprach er ihm, wenn er mit ihm nach Rom gehen wolle, ihm den Rest auszahlen zu lassen und ihn mit seinem Herrn zu versöhnen, was diesem, wie er wisse, sehr angenehm sein würde. Michel Angelo darauf, theils aus Zorn, dass er betrogen worden, theils um Rom zu sehen, das ihm von dem Edelmanne so sehr gepriesen wurde, als das weiteste Feld, auf dem Jeder seine Fähigkeit zeigen könne, zog fort mit ihm und wohnte in dessen Hause, nahe an dem Palaste des Cardinals,

[1] Der hier erwähnte heilige Johannes ist ganz verschollen. Ueber den Lorenzo di Pier Francesco de Medici die Stammtafel. Er starb 1503.

welcher, indess durch Briefe davon unterrichtet, wie die Sachen stünden, den, der ihm die Statue für antik verkauft hatte, festnehmen liess, und nachdem er sein Geld zurück hatte, übergab er sie ihm, die dann, ich weiss nicht auf welchem Wege, in die Hände des Duca Valentino gelangte, der Markgräfin von Mantua geschenkt und von ihr nach Mantua geschickt wurde, wo sie sich noch befindet, im Hause jener Herrschaft. In dieser Sache wurde der Cardinal von San Giorgio von Einigen getadelt, weil es ihnen vorkam, dass, da das Werk in Rom von allen Künstlern gesehen, von Allen gleichermassen als sehr schön befunden wurde, es ihn nicht hätte so sehr verdriessen sollen, dass es modern sei, dass er, ein geldreicher und sehr vermöglicher Mann, sich desselben wegen 200 Ducaten beraubte. Wenn es ihn aber wurmte, betrogen worden zu sein, so konnte er Jenen strafen lassen, indem er den Rest des Kaufschillings an den Herrn der Statue ausbezahlen liess, die er ja bereits im Hause hatte. Aber Niemand litt darunter so wie Michel Angelo, der nichts daraus zog, als was er in Florenz erhalten hatte. Und dass der Cardinal San Giorgio [1] sich auf Statuen wenig verstand und daran erfreute, das zeigt sich genugsam daraus, dass er in der ganzen Zeit, die er bei ihm zubrachte, was ungefähr ein Jahr dauerte, auf sein Begehren niemals irgend etwas machte.

XIX. Darum fehlte es doch nicht an Solchen, welche eine derlei Gelegenheit erkannten und sich ihrer bedienten, sintemal Herr Jacopo Galli,[2] ein römischer Edelmann von guten Anlagen, ihn

---

[1]) Der Cardinal Rafael Riario, aus der Familie des Papstes Sixtus IV., bekannt wegen seiner Feindschaft gegen die Mediceer, von Rafael abgebildet in der Messe von Bolsena (Passavant l. c. II. 158).

[2] Dieser für Jacopo Galli gemachte Bacchus befindet sich heute in der Galerie der Uffizien, ist vielfach abgebildet: bei Rossi, Raccolta di statue antiche (Rom. 1704, pl. XLIII), Museo fiorentino (T. III.) Cicognara (l. c. pl. LVI). Diese etwas überlebensgrosse und durchwegs von der Hand Michel Angelo's ausgeführte Gruppe zeigt, mehr als irgend eine andere, den mächtigen Einfluss der Antike auf Michel Angelo in dieser Zeit, vor Allem in dem von Burckhardt (Cicerone, 2. Ausg., S. 669) bemerkten Bestreben „auf vollkommene Durchbildung des nackten Körpers — vielleicht die erste Statue (dieser Art) der neueren Kunst" — weniger in der Bahandlung des Details und der Motivirung des Actes. Letztere ist durch und durch modern und selbständig.

in seinem Hause einen Bacchus von 10 Palmen machen liess, dessen Gestalt und Aussehen in jeglichem Theile den Vorstellungen der alten Schriftsteller entspricht. Das Gesicht fröhlich und die Augen lüstern und schielend, so wie sie diejenigen zu haben pflegen, die von der Liebe und dem Weine über die Massen besessen sind. Er hat in der Rechten eine Schale, in der Art Eines, der trinken will, und betrachtete sie wie Einer, der an jenem Getränk seine Freude hat, von dem er der Erfinder gewesen ist, in Anbetracht dessen er das Haupt umgeben hat von einem Kranze aus Weinlaub. Auf dem linken Arme hat er ein Tigerfell, ein Thier, das ihm geheiliget ist, als eines, das sich an der Rebe sehr erfreut; und er mochte dort lieber das Fell als das Thier, weil er andeuten wollte, dass, wer sich von dem Sinn und der Begierde nach jener Frucht und ihrem Safte hinreissen lässt, dafür zuletzt auch das Leben einbüsst. Mit der Hand dieses Armes hält er eine Weintraube, die ein kleiner Satyr, der ihm zu Füssen angebracht ist, verstohlen, froh und hurtig beschmaust; er scheint an die sieben Jahre alt, wie Bacchus achtzehn. Der besagte Herr Jacopo wollte auch, dass er einen Cupido mache, und das eine wie das andere dieser Werke sieht man heutigen Tages im Hause des Herrn Giuliano und des Herrn Paolo Galli,[1] höfliche und biedere Edelleute, mit denen Michel Angelo stets vertraute Freundschaft gehalten hat.

XX. Ein wenig später, auf Begehr des Cardinals von San Dionigi, genannt Cardinal Rovano, machte er aus einem Stück Marmor jene wunderbare Statue unserer lieben Frau, die sich heute in der Capelle der Madonna della Febbre [2] befindet; ob-

---

[1] Den Cupido, den Michel Angelo für Jacopo Galli machte, erwähnt auch Vasari (l. c. pag. 169). Er kam von Florenz nach Rom, blieb auch lange Zeit in den Gärten von Valfonda, Eigenthum der Familie Riccardi, später des Marchese Giuseppe Strozzi. Dieser verkaufte die Figur an Herrn Gigli, und aus dessen Händen ging der Cupido in das Kensington-Museum über um den Preis von 1000 Lire. Er ist abgebildet in „Italian Sculpture by Robinson", London 1862, Fol. Tafel 64, und befindet sich im Gypsabguss im österreichischen Museum in Wien. Er ist aus demselben Ideenkreise hervorgegangen, wie der Bacchus, unmittelbar bevor Michel Angelo Aufträge erhielt, die dem christlichen Cultus angehören.

[2] Die hier erwähnte Madonna (Pietà) Michel Angelo's ist die berühmte Pietà, gegenwärtig in der Capelle der Canonici in der Peterskirche

gleich sie Anfangs aufgestellt war in der Kirche der heiligen Petronilla, der Capelle des Königs von Frankreich, nahe bei der Sacristei von Sanct Peter, nach Einigen vormals ein Tempel des Mars, die, aus Rücksicht auf den Plan der neuen Kirche, von Bramante niedergerissen wurde. Dieselbige sitzt auf dem Steine, wo das Kreuz festgemacht war, mit dem todten Sohne auf dem Schoosse, von solcher und so grosser Schönheit, dass sie Keiner sah, den sie nicht bis zur Rührung ergriff. Ein Bildniss, wahrhaftig würdig jenes Menschenthums, wie es sich für den Sohn Gottes und eine solche Mutter ziemte, obschon es Einige gibt, die es an dieser Mutter tadeln, dass sie zu jung sei im Vergleich zum Sohn. Als ich darüber eines Tages mit Michel Angelo sprach, antwortete er mir. „Weisst du nicht, dass die keuschen Frauen sich viel frischer erhalten als die unkeuschen? Um wie viel mehr eine Jungfrau, der niemals die kleinste lüsterne Begierde beigekommen ist, die den Körper angreifen könnte? Ja, ich will dir sogar sagen, dass eine solche Frische und Blüthe der Jugend, ausserdem dass sie auf diesem natürlichen Wege

in Rom, wohin sie 1749 gebracht wurde. Sie ist oft abgebildet und gehört zu den wenigen Werken, auf denen Michel Angelo seinen Namen: MICHÆL ANGELVS BONAROTVS. FLOREN. eingegraben hat. Die Veranlassung dazu erzählt Vasari (l. c. pag. 171). Michel Angelo wollte seine Autorschaft jenen Mailändern gegenüber wahren, die sie dem Gobbo (Cristoforo Solari aus Mailand) zuschrieben. Copien der Pietà sind in Santa Maria di Anima in Rom und S. Spirito in Florenz, beide von der Hand des Nanni di Baccio Bigio — ein Zeichen, wie geschätzt diese Pietà im 16. Jahrhundert war.

In Beziehung auf den Cardinal di S. Dionigi, genannt Cardinal Rovano, begeht Condivi (wie auch Vasari) denselben Irrthum. Der Cardinal di S. Dionigi und der Cardinal Rovano sind zwei verschiedene Personen. Der Cardinal di San Dionigi ist Jean de la Grolaye de Villers François, Abt von S. Denis, Cardinal seit 1493, Gesandter Carl des VIII. von Frankreich, beim Papst Alexander VI., gestorben in Rom 1499. Der Cardinal Rovano ist der Cardinal von Amboise, zum Cardinal erhoben 1498.

Die Pietà des Michel Angelo wurde von Ersterem bestellt, und zwar für die Chiesa, oder besser Capella di S. Petronilla, einer Capelle der alten Peterskirche, die auch wegen einer von König Ludwig XI. vorgenommenen Restauration die Capelle der Könige von Frankreich genannt wurde und auf der Stelle eines alten Marstempels gestanden haben soll. Nachdem diese Capelle niedergerissen wurde, kam die Pietà in die sogenannte vecchia sagristia, auch Santa Maria della Febre genannt, und dort blieb sie bis 1749 (s. Il Vaticano discritto da E. Pistolesi, Roma 1829, fol., Tom. I, pag. 76, Note 1).

sich in ihr erhielt, auch dadurch glaublich wird, dass durch göttliches Zuthun bewirkt wurde, der Welt die Jungfräulichkeit und beständige Reinheit der Mutter zu bezeugen. Und das ist beim Sohne nicht nothwendig gewesen, sondern eher das Gegentheil, sintemal gezeigt werden sollte, dass der Sohn Gottes den wirklichen Leib des Menschen anzunehmen hatte, wie er es that, und allem dem unterworfen zu sein, dem ein gewöhnlicher Mensch unterliegt, ausser der Sünde; daher war es nicht nothwendig, durch das Göttliche das Menschliche zurückzudrängen, sondern dieses in seinem Lauf und Ordnung zu lassen, so dass es jenes Alter aufwies, das es gerade hatte. Deshalb hast du dich nicht zu verwundern, wenn ich aus dieser Rücksicht die allerheiligste Jungfrau, die Mutter Gottes, im Vergleich zum Sohne viel jünger gemacht habe, als es jenes Alter gewöhnlich verlangt, dem Sohne aber sein Alter liess." Eine Betrachtung, jedes Theologen würdig, und an einem Andern vielleicht erstaunlich, nicht aber an ihm, den Gott und die Natur gebildet haben, nicht bloss um mit der Hand Einziges zu leisten, sondern der jedes göttlichen Gedankens fähig ist, wie dies nicht nur aus Gegenwärtigem, sondern aus so vielen seiner Bemerkungen und Schriften sich erkennen lässt. Es mochte Michel Angelo, da er dies Werk machte, 24 oder 25 Jahre haben. Er erwarb sich durch diese Arbeit grossen Ruf und Reputation, dermassen, dass es bereits die Meinung der Welt war, dass er nicht nur jeden Andern seiner Zeit und der vor ihm weit überhole, sondern dass er sogar mit den Alten wetteifere.

XXI. Nachdem diese Sachen fertig waren, war er durch seine häuslichen Angelegenheiten genöthigt, nach Florenz zurückzukehren, woselbst er ein wenig verweilte und jene Statue machte, die bis heutigen Tages aufgestellt ist vor dem Thor des Palastes der Signorie am Ende der Vorhalle und die von Allen der Gigant [1] geheissen wird, und es ging diese Sache folgender-

---

[1] Der „Gigant" ist die Marmorfigur des David, welche auf dem von Cronaco und Antonio da Sangallo entworfenen Postamente vor dem Palazzo della Signoria steht. In diesem Jahre wird diese Kolossalfigur nach der Akademie der schönen Künste übertragen, um dieselbe in einem bedeckten Raume vor den Unbilden der Witterung, die sich schon in sehr bedenklichem Grade bemerkbar gemacht haben, zu schützen. Ein Bronze-Abguss des David wird

massen zu. Es besass die Bauvorstandschaft von Santa Maria del Fiore einen Marmorblock von neun Ellen Höhe, der 100 Jahre früher aus Carrara gebracht worden war, von einem Künstler, der, was man so sehen konnte, nicht so geschickt war, als nöthig gewesen wäre. Nämlich er hatte ihn, um ihn bequemer und mit weniger Mühe wegbringen zu können, schon im Steinbruch aus dem Gröbsten gearbeitet, aber auf eine Art, dass weder er selber noch Andere sich jemals getrauten, Hand anzulegen, um eine Statue herauszuhauen, nicht nur keine von solcher Grösse, sondern nicht einmal eine von viel geringerer Gestalt. Da sie nun aus diesem Marmorblock nichts machen konnten, was tauglich wäre, so meinte ein (gewisser) Andrea dal Monte a San Savino,[1] er könnte selbigen von ihnen erhalten, und ging sie an, sie möchten ihm damit ein Geschenk machen, wobei er versprach, er werde, einige Stücke hinzufügend, eine Figur herausbringen; Jene aber, bevor dass sie sich entschlossen, ihn herzuschenken, schickten um den Michel Angelo, und, nachdem sie ihm das Begehr und die Ansicht des Andrea erzählt und die Meinung gehört hatten, die er hatte, er würde etwas Gutes daraus machen, so boten sie schliesslich ihm denselben an. Michel Angelo nahm ihn an, und ohne andere Stücke haute er die besagte Statue heraus, und so genau, dass, wie man es am Scheitel des Kopfes und am Sockel sehen kann,

---

auf dem Plateau der Via Michel Angelo bei Castello Miniato aufgerichtet werden. Es ist bekannt, dass an dem Platze, wo der David des Michel Angelo bis heute stand, sich früher die Judith des Donatello, gegenwärtig in der Loggia dei Lanzi, befand. Die Beschlüsse des Bauvorstandes, betreffend die Vollendung der bereits vor hundert Jahren begonnenen David-Figur sind vom 2. Juli und 16. August 1501. Im Jahre 1504 war Michel Angelo mit seiner Arbeit fertig. Am 14. Mai begann die Uebertragung der Figur von der Bauhütte des Domes bis zum Palazzo della Signoria. Vier Tage dauerte diese Operation. Die Aufstellung selbst wurde erst am 8. September desselben Jahres fertig.

[1] Der hier erwähnte Andrea dal Monte Sansavino ist ohne Zweifel der Bildhauer Andrea Contucci (di Niccolo di Domenico) dal Monte Sansavino, geb. 1460, gest. in Rom 1529. Er war auch Mitglied der Commission, die im Jänner 1504 ein Gutachten über den Ort, an welchem man den David aufstellen sollte, abgab. Er lebte bis nach 1504 in Florenz, vor 1509 ward er nach Rom gerufen, wo er bis zu seinem Tode blieb.

noch die alte Oberfläche des Marmors hervorschaut. Desgleichen hat er bei einigen anderen gemacht, wie an dem Grabmale des Papstes Julius II. bei jener Statue,[1] die das beschauliche Leben darstellt, was der Zug eines Meisters ist, der die Kunst beherrscht. In dieser Statue aber erscheint er noch weit wunderbarer, weil, abgesehen davon, dass er keine Stücke anfügte, es auch (wie Michel Angelo zu sagen pflegt) unmöglich ist in der Bildhauerkunst, oder wenigstens sehr schwer, die Fehler der ersten Bearbeitung auszugleichen. Er erhielt für dieses Werk 400 Ducaten und vollführte es in 18 Monaten.

XXII. Und damit es keinen Stoff gäbe, der in die Bildhauerkunst fällt, woran er nicht Hand angelegt hätte, goss er nach dem Giganten, von Pier Soderini, seinem Freunde, aufgefordert, in Bronze eine Statue[2] in natürlicher Grösse, die nach Frankreich geschickt wurde, und gleicher Weise einen David mit einem Goliath darunter. Jener, den man inmitten des Hofes des Palastes der Signoria sieht, ist von der Hand des Donatello,[3] ein in

---

[1] Condivi erwähnt in diesem Capitel eines charakteristischen Zuges der Technik Michel Angelo's in der Behandlung des Marmors an jener Figur am Grabmale Julius des II., die unter dem Namen Rahel bekannt ist. In dem Folgenden betont er das „ripatir" bei Bronzegegenständen, worunter nicht die heute gepflegte Ciselirtechnik, sondern das Glätten der Metalloberfläche zu verstehen sein dürfte, welches den Bronzen der Renaissance häufig eine reizende Wirkung verleiht.

[2] Es scheint mir ausser Zweifel, dass Condivi hier nur von Einer Statue spricht, einem David „similmente" wie der Gigante, mit einem Goliath „sotto" offenbar unter seinen Füssen. Diesen David hat nach Condivi Michel Angelo's Freund Piero Soderini bestellt; er wurde nach Frankreich geschickt. H. Grimm fasst in seinem „Leben des Michel Angelo" (3. Aufl., Hannover 1868, S. 205) diese Stelle anders auf und meint, dass Condivi nicht einmal sage, was die von Soderini bestellte Statue vorstelle. Mir scheint, dass Condivi deutlich spricht „e similmente un David col Goliat sotto". Auch die von Gaye im 2. Bande des Carteggio veröffentlichten Rechnungen sprechen nur von Einer in Bronze gegossenen Figur des David. Die Statue wurde bestellt 1502 und war 1508 im Gusse fertig, sie diente als Geschenk für den Marechal di Giès. Sie kam nach Frankreich und ist heute ganz verschollen.

[3] Der David von Donatello, der heute in der Loggia dei Lanzi steht, befand sich zu Condivi's Zeiten in der Mitte des Hofes des Palazzo de Signori. Die Gruppe des Donatello blieb dort bis zur Zeit des Grossherzogs Cosimo I., damals wurde der 1298 gebaute, von Micholozzo Michelozzi restaurirte und decorirte Hof, im Jahre 1555, aus Anlass der Hochzeit des Grossherzogs

dieser Kunst ausgezeichneter Mann, und viel gepriesen von Michel Angelo, ausser in der einen Sache, dass er nicht die Geduld hatte, seine Werke auszuglätten, so dass, während sie aus der Ferne wunderbar erschienen, sie in der Nähe an Ansehen verloren. Er goss in Bronze auch eine Muttergottes mit ihrem Söhnlein auf dem Schoosse,[1] welche von einigen flandrischen Kaufleuten, den Moscheroni, einer in ihrer Heimat höchst angesehenen Familie, ihm um 100 Ducaten abgekauft und nach Flandern geschickt wurde. Und um von der Malerei nicht ganz abzulassen, machte er unsere liebe Frau auf eine runde Tafel[2]

---

mit Johanna von Oesterreich restaurirt und mit Fresken versehen, an denen die hervorragendsten, damals lebenden Maler und Decorateure Antheil nahmen. Der Brunnen in der Mitte des Hofes kam an die Stelle der Judith des Donatello; er ist vom Bildhauer Tadda nach einer Zeichnung Vasari's ausgeführt. Der Genius mit dem Fisch in der Mitte des Brunnens ist ein Bronze-Figürchen von Andrea del Verocchio. Die Bronzefigur des Verocchio fällt zwischen 1476—1497 und der David des Donatello in die Zeit des Florentiner Aufenthaltes des Künstlers vor 1434.

[1] Die Maria mit dem Jesukinde in Bronze, von der hier Condivi spricht, die für die flandrischen Kaufleute aus der Familie Moscron (Moscheroni) gemacht wurde, dürfte nach der richtigen Vermuthung Harford's und Grimm's (*Harford*, „The life of Michel Angelo, London 1858, II., S. 215, insbesonders *Grimm* a. a. O. I., pag. 197 und 278, Note 32) dieselbe sein, die sich gegenwärtig in der Notre-Dame-Kirche in Brügge befindet und die vor dem Jahre 1571 von Pierre Moscron, „Licentié de droit et Greffier" von Brügge der genannten Kirche geschenkt wurde. Condivi verwechselt nur den Stoff, aus welchem diese Figur gemacht wurde; die Madonna in Brügge ist in Marmor und nicht in Bronze gearbeitet. — A. Dürer fand auf seiner niederländischen Reise die Madonna bereits 1520 in der Frauenkirche. S. „*Dürer's* Briefe, Tagebücher und Reime", herausgegeben von *M. Thausing*. (Quellenschriften, Band III, S. 115 und 231).

[2] Das Gemälde, das hier Condivi erwähnt, befindet sich gegenwärtig in der Tribuna der Galerie der Uffizien in Florenz. Die von Condivi angedeutete Zeitbestimmung scheint mir ziemlich richtig; es gehört einer früheren Epoche Michel Angelo's an, der Zeit vor 1506. Alle Gründe, entnommen der Technik, der Zeichnung und Composition, sprechen dafür. — Die Familie Doni in Florenz war bekannt durch ihre lebhaften Beziehungen zu den hervorragendsten Künstlern ihrer Zeit. Die Porträte des Angelo Doni und der Maddalena Doni, geb. Strozzi, gemalt von Rafael (s. Passavant. II., pag. 52), befinden sich in der Galerie Pitti in Florenz. Vasari spricht gleichfalls von diesem Bilde; gibt, wohl weniger genau, die Summe von hundertzwanzig Ducaten als Preis an.

für Herrn Angelo Doni, einen Florentiner Bürger, wofür er von ihm 70 Ducaten bekam.

XXIII. Nun war er einige Zeit ohne fast etwas zu machen in solcher Kunst, indem er sich daran ergötzte, unsere heimatlichen Dichter und Redner zu lesen und Sonette [1] zu seinem Vergnügen zu machen, bis nach dem Tode des Papstes Alexander VI. [2], wo er vom Papste Julius II. nach Rom berufen

---

[1] Condivi spricht hier ganz im Sinne der Künstler seiner Zeit, die, wenn sie keine directen Aufträge hatten, sich mit anderen Dingen beschäftigten. So habe auch Michel Angelo, einige Zeit ohne Beschäftigung mit der Kunst, sich der Lectüre der Dichter und Volksredner hingegeben — darunter sind wohl in erster Linie Dante und Savonarola gemeint —, und er habe Sonette zu seinem Vergnügen gemacht. Hier zum ersten Male werden die Sonette erwähnt, welche in deutscher Sprache mehrere Interpreten: Regis (1842), Hermann Harrys (1868), vor Allen Grasberger: „Le Rime di Michel Angelo Buonarroti, Nachdichtungen", Bremen 1872), gefunden haben. Die beste Ausgabe der Gedichte Michel Angelo's ist die von Gesare Guasti: „Le Rime di Michel Angelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi" (Firenze F. Le Monnier 1863). In der Einleitung wird auch nachgewiesen, dass nur wenige Gedichte aus der Jugendzeit Michel Angelo's erhalten und nachweisbar sind, und dass die meisten auf uns gekommenen Gedichte aus der späteren Lebenszeit Michel Angelo's stammen. Die meisten Gedichte Michel Angelo's sind Gelegenheitsgedichte und Ausflüsse momentaner poetischer Anregung. Die erste Ausgabe seiner Gedichte erschien 1623 in Quarto in Florenz bei Giunti; einzelne Sonette und Epigramme brachte zuerst Vasari in seinem „Leben Michel Angelo's" im Drucke und danach in den „Rime di diversi nobili poeti toscani", gesammelt von Dion. Atanagi, Venedig 1565. Auch in einer bei Giolito in derselben Zeit gedruckten Sammlung von Gedichten sollen Gedichte Michel Angelo's vorkommen. Die Gedichte Michel Angelo's machten schon zu dessen Lebzeiten Aufsehen in literarischen Kreisen. Mario Guiducci und Benedetto Varchi waren die Ersten, die sie commentirten. Letzterer hielt seine Vorträge schon 1546, zu Lebzeiten Michel Angelo's, Ersterer beim Erscheinen der ersten Ausgabe; Beide in der Florentiner Akademie.

[2] Alexander der VI. starb am 18. August 1503; ihm folgte Pius III. aus dem Hause Piccolomini, der aber schon am 22. September 1503 starb. Julius der III., aus dem Hause Rovere, folgte ihm nach am 1. November 1503.

Die Berufung Michel Angelo's durch Julius II. erfolgte nach der gewöhnlichen Annahme nicht sofort nach dem Regierungsantritte des Papstes, sondern im Jahre 1506 Aus dieser Zeit sind wenigstens drei Breve's bekannt, welche sich sämmtlich auf die Berufung des Michel Angelo beziehen. Nach dem bekannten, von Ciampi 1834 veröffentlichten Briefe Michel Angelo's, wo es heisst: „Il primo anno di Julo che mi allogò la sepoltura stetti otto mesi

wurde, wobei er in Florenz 100 Ducaten als Reisepfennig erhielt. Es mochte Michel Anglo damals 29 Jahre alt sein, denn, wenn wir von seiner Geburt an zählen, die, wie schon gesagt wurde, in das Jahr 1474 fiel, bis zum Tode des obgenannten Alexander, der im Jahre 1503 eintrat, so werden wir finden, dass die genannten Jahre verflossen sind.

XXIV. Wie er nun nach Rom gekommen war, vergingen viele Monate, bevor Julius II. sich entschloss, wozu er ihn brauchen sollte. Endlich kam ihm in den Sinn, ihn sein Grab machen zu lassen, und nachdem er die Zeichnung gesehen, gefiel sie ihm so wohl, dass er ihn sofort nach Carrara schickte, um dort so viel Marmor zu brechen, als zu einer solchen Unternehmung nöthig wäre, zu welchem Zwecke er ihm in Florenz durch Alamanno Salviatti 1000 Ducaten auszahlen liess. Er blieb in jenen Bergen mit zwei Dienern und einem Reitthier, ohne andere Besoldung als die der Lebensmittel, länger als acht Monate: woselbst, als er eines Tages jene Gegend von einem Berge überschaute, der auf das Meer zu stand, ihm die Lust kam, einen Koloss zu machen, der den Schiffenden von Weitem erscheinen sollte, wozu er hauptsächlich angelockt wurde durch

---

a Carrara", aber war es schon im ersten Jahre der Regierung Julius des II., dass Michel Angelo nach Carrara ging. Und damit stimmt auch Condivi überein, dessen Angaben sehr bestimmt lauten. In einem von H. Grimm im Britischen Museum gefundenen Briefe Michel Angelo's heisst es zwar: „Ne' primi anni di Papa Julio credo che fosse il secondo anno che io andai a starseco dopo molti disegni della sua sepultura uno guene piacque, sopr' al quale facemmo el mercato, e tolsita a fare per dieci mila ducati, e andandovi ducati mille, me gli fece pagare, credo dal Salviati in Firenze, e mandommi per marmi — — - e di sei mesi ch' io ero stato a Carrara, che io non ebbi mai niente" u. s. f. Doch muss bemerkt werden, dass hier Michel Angelo nicht assertorisch spricht, sondern nur mit einem „credo che fosse"; und nimmt man an, dass das zweite Jahr der Regierung des Papstes das Jahr 1504 war, so steht dieser Brief Michel Angelo's mit dem von Ciampi publicirten nur in einem scheinbaren Widerspruche.

Michel Angelo ist oft nach Carrara gegangen, nach Frediano in den Jahren 1505, 1508, 1517, 1518, 1519, 1521 und 1525; nach Campori in den Jahren 1504, 1505, 1516, 1517, 1518, 1519, 1521, 1525. — Die Chronologie der Fahrten in allen Details festzustellen, ist eine Aufgabe, welche zur Commentirung Condivi's nicht gehört. — In Carrara zeigt man noch das Haus, in welchem Michel Angelo gelebt haben soll.

die Gelegenheit des Felsens, der bequemlich auszuhauen war, sowie durch die Nacheiferung der Alten,[1] die vielleicht zu demselben Zwecke wie Michel Angelo, als sie an demselben Ort gewesen, sei's um dem Müssiggang zu entgehen, sei's aus irgend einem andern Grunde, daselbst einige unvollständige Denkmale und Anfänge hinterlassen haben, die einen hinlänglichen Begriff von ihrer Kunstfertigkeit geben. Und gewiss würde er es ausgeführt haben, wenn die Zeit hingereicht oder die Unternehmung es erlaubt hätte, wegen derer er gekommen war, worüber ich ihn eines Tages sich sehr beklagen hörte. Sobald nun der Marmor gebrochen und ausgewählt war, dass es ihm genug schien, und nachdem er ihn zum Landungsplatz gebracht hatte und er einen seiner Leute dort gelassen hatte, der ihn aufladen sollte, so ging er zurück nach Rom. Und weil er sich einige Tage in Florenz aufgehalten, fand er, als er hinkam, dass ein Theil bereits am Ufer angelangt war, woselbst abgeladen er ihn gleich nach dem Sanct Petersplatz bringen liess, hinter St. Katharina, wo er neben dem Corridor seine Wohnung hatte. Die Anzahl der Marmorblöcke war gross, so dass sie, auf dem Platze ausgebreitet, die Anderen in Erstaunen setzten, dem Papste aber Freude machten, welcher dem Michel Angelo so viel und so ungemessene Gunst erwies, dass, als dieser angefangen hatte zu arbeiten, er oft und oft ihn bis in sein Haus aufsuchen ging und hier nicht anders sich mit ihm unterredete, von dem Grabmal sowohl als von anderen Dingen, als er es mit einem Bruder gethan haben würde. Und damit er bequemer hingehen könnte, hatte er von dem Corridor zu der Wohnung des Michel Angelo eine Zugbrücke schlagen lassen, über die er heimlicherweise hingehen konnte.

XXV. Diese vielen und so beschaffenen Gunstbezeugungen waren Ursache (wie es gar oft an den Höfen geschieht), dass sie den Neid gegen ihn erweckten und nach dem Neide unendliche Verfolgungen. Denn Bramante, der Baumeister, der dem Papste lieb war, machte ihn seinen Vorsatz ändern damit, dass er sagte,

[1] Was hier unter der „Nacheiferung der Alten" verstanden sein kann, ist wohl nicht zweifelhaft — das Project nämlich, des Architekten und Bildhauers Deinokrates, den Berg Athos in eine Kolossalfigur zu verwandeln; Deinokrates lebte zu den Zeiten Alexander des Grossen.

wie das Volk gewöhnlich zu sagen pflegt, es sei von schlechter Vorbedeutung, sich bei Lebzeiten sein Grabmal machen zu lassen,[1] und andere derlei Märchen. Den Bramante trieb dazu ausser dem Neide auch die Furcht, die er vor dem Urtheile des Michel Angelo hatte, der viele seiner Fehler aufdeckte. Weil Bramante, wie ein Jeder weiss, aller Art von Vergnügen ergeben und ein grosser Verschwender war, und ihm die Besoldung nicht zureichte, die ihm der Papst gab, so gross sie auch war, so suchte er an seinen Arbeiten zu gewinnen, indem er die Mauern von schlechtem Materiale herstellte, auch nicht fest und sicher genug im Vergleich zu ihrer Höhe und Dicke. Welches ein Jeder sehen kann an dem St. Peter-Gebäude neben dem Vatican, am Corridor des Belvedere, am Kloster von S. Pietro ad vincula und an anderen von ihm errichteten Gebäuden, welche alle es nothwendig war mit Dämmen und Strebepfeilern neu zu stützen und zu stärken, weil sie entweder einfielen oder in kurzer Zeit eingefallen wären. Da er nun nicht daran zweifelte, dass Michel Angelo diese seine Irrthümer kannte, so trachtete er immer,

---

[1] Dieses Capitel ist ein deutlicher Beweis, wie nachhaltend in den mit Michel Angelo verkehrenden Kreisen der Groll gegen Bramante gewesen ist. Bramante ist am 11. März 1514 in Rom gestorben; es sind also Jahrzehnte verflossen bis zu der Zeit, in welcher Condivi das Leben Michel Angelo's geschrieben hat. Die Biographen Rafael's, Bramante's und Michel Angelo's beschäftigen sich vielfach mit den Differenzen dieser drei Künstler, über deren thatsächliches Vorhandensein kein Zweifel obwalten kann. Wunderbar ist die Sache nicht; sie sind zu allen Zeiten vorgekommen, in Hesiod's Tagen wie in den unserigen. — Bramante kam im Jahre 1499 nach Rom und leitete die Berufung Rafael's nach Rom ein. Seine Neigung zum glänzenden Leben erwähnt auch Vasari (VII. pag. 138). Noch bei Lebzeiten Bramante's war Giuliano da San Gallo zum Baumeister der Peterskirche ernannt, nach Giuliano da San Gallo's Tode Fra Giocondo und Rafael. Auf ihren Rath wurden die von Bramante zu schwach angelegten Pfeiler der Peterskirche verstärkt, s. Vasari im Leben Fra Giocondo's (IX. p. 160). Bunsen und Platner, „Beschreibung der Stadt Rom", II. 1, S. 137. Auch Serlio macht, wie Condivi und Vasari, Bramante ähnliche Vorwürfe über den Bau der Kuppel und der Arcaden des Belvederehofes. (Siehe darüber Geymüller, „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom", Karlsruhe 1868, insbes. S. 27 und 28). Geymüller schreibt die Mängel bei dem Baue von St. Peter dem Ungestüme des Papstes und dem Alter Bramante's zu.

ihn von Rom wegzuschaffen oder wenigstens um die Gunst des Papstes und um jenen Ruhm und Vortheil zu bringen, den er sich durch seinen Fleiss erwerben könnte. Und dies gelang ihm bei diesem Grabmale, von welchem, wenn es so ausgeführt worden wäre, wie es in der ersten Zeichnung war, kein Zweifel ist, dass er in seiner Kunst (ohne Neid gesprochen) das Lob davongetragen hätte über jeden noch so gerühmten Künstler, da er ein weites Feld hatte, zu zeigen, was er darin vermöge. Und was er im Stande war, das beweisen seine anderen Sachen und die beiden Gefangenen, die er für dasselbige Werk schon gemacht hatte, von denen Jeder, der sie gesehen hat, dafür hält, es sei niemals eine verdienstvollere Arbeit gemacht worden.

XXVI. Und dass ich eine Probe davon gebe, sage ich in Kurzem, dass dieses Grabmal[1] vier Seiten haben sollte: zwei zu 18 Ellen, die als Flanken dienen sollten, und zwei zu 12 als Fronten, so dass es ein und ein halbes Geviert ausmachte. Ringsum von Aussen waren Nischen, in welche Statuen hineinkamen, und zwischen Nische und Nische Termini, an welche, auf Würfeln, die, sich über die Erde erhebend, nach Aussen hervorragten, andere Statuen befestigt waren als Gefangene, welche die freien Künste vorstellten, nämlich die Malerei, Sculptur und Baukunst, eine jede mit ihrem Abzeichen, so dass sie leicht erkannt werden konnte als das, was sie war, durch welche er andeutete, es seien zugleich mit Papst Julius alle Tugenden die Gefangenen des Todes, weil sie niemals wieder Einen finden könnten, von dem sie so begünstigt und gepflegt sein würden, wie von ihm. Oberhalb dieser lief ein Gesims, das rundum das ganze Werk verband, in dessen Stockwerk vier grosse Statuen waren, von denen man eine, nämlich den Moses, im S. Pietro ad vincula sieht, und von dieser wird seines Orts gesprochen werden. Das Werk, so aufsteigend, endigte in einer Fläche, auf der zwei Engel waren, die einen Sarg trugen; einer derselben schien zu lachen, als ob er sich freute, dass die Seele des Papstes unter die Seligen aufgenommen sei; der andere

[1] H. Grimm macht in seinem „Leben Michel Angelo's" (I. pag. 235 und Not. 46) darauf aufmerksam, dass die Beschreibung, welche Condivi in diesem Capitel von dem Entwurfe des Grabdenkmales für Papst Julius II. macht, mit einer Original-Handzeichnung Michel Angelo's übereinstimmt, welche in der Galerie der Uffizien aufbewahrt wird.

zu weinen, als ob ihm leid wäre, dass die Welt eines solchen Mannes verlustig sei. Durch eine der Fronten, nämlich durch die, welche auf der oberen Seite war, trat man in das Grabmal ein, in eine kleine Stube, gleichsam in ein Tempelchen, in dessen Mitte ein grosser Marmorsarg war, wo der Leib des Papstes beigesetzt werden sollte: jedes Stück mit wundersamer Kunst gearbeitet. Kurzum, an dem ganzen Werke gab es über 40 Statuen, ohne die Historien im Halbrelief, aus Bronce gemacht und alle in Beziehung auf den Vorwurf, wo man die Thaten eines solchen Papstes sehen konnte.

XXVII. Nachdem er diese Zeichnung gesehen, schickte der Papst den Michel Angelo nach St. Peter, um zu sehen, wo man es bequemlich aufstellen könne. Es war damals die Gestalt der Kirche in Form eines Kreuzes, an dessen Kopfende Papst Nicolaus V.[1] angefangen hatte, eine neue Tribuna aufzuführen, und sie

[1] Papst Nicolaus V. hat den Neubau von St. Peter begonnen, und zwar, den Traditionen des katholischen Kirchenbaues zufolge, mit dem Baue der Tribuna. Den Neubau unternahm der Architekt Bernardo Rossellino, geboren 1409, ein älterer Bruder des Bildhauers Antonio Rossellino. Als Nicolaus V. im Jahre 1455 starb, waren die Mauern der Tribuna 4 bis 5 Fuss über den Boden gestiegen. In diesem Zustande blieb der Bau bis zu den Zeiten Julius II., welcher Bramante zur Fortführung des Neubaues berief. Am 18. April 1506, also nach fünfzigjähriger Unterbrechung, wurde der erste Stein des neuen Gebäudes zu jenem Pfeiler der Kuppel gelegt, auf welchem jetzt die Statue der heil. Veronica steht. Bramante brachte bis zu seinem 1514 erfolgten Tode nicht nur die vier Pfeiler fertig, auf welchen sich die Bogen, die die Kuppel tragen, erheben, sondern auch den Anfang zu den Tribunen des Mittelschiffes und des südlichen Querschiffes. Noch bei Lebzeiten Bramante's war Giuliano da San Gallo zum Baumeister der Peterskirche ernannt. Von diesem San Gallo ist auch in dem 27. Capitel des Condivi die Rede. Dass Michel Angelo sich für Bramante's Entwurfe begeisterte, ist ebenso bekannt, als dass er sich später, als er zum Baue selbst gerufen wurde, an die Grundideen Bramante's anschloss. v. Geymüller würdigt (a. a. Orte) in sehr eingehender und richtiger Weise die Verdienste Bramante's um den Bau von St. Peter. „Vergleicht man auch nur die Entwürfe Bramante's mit den späteren des Giuliano da San Gallo, so wird es Niemand dem Papste Julius II. verdenken, sich sogleich für den Bramante'schen Entwurf begeistert zu haben; es war ja ganz was Neues, eine Art neue Welt für die damalige Baukunst, die sich plötzlich seinen Blicken zeigte." Giuliano da San Gallo fand sich zwar etwas zurückgesetzt, als Julius II. sich für Bramante's Entwürfe entschied, aber Julius II. entschied

war, als er starb, über den Boden gekommen in der Höhe von drei Ellen. Dem Michel Angelo schien dieser Platz sehr tauglich zu dem Vorhaben, und zum Papste zurückgekehrt, setzte er ihm seine Ansicht auseinander und fügte hinzu, dass, wenn es Seiner Heiligkeit so schiene, es nothwendig wäre, den Bau auszuführen und einzudecken. Der Papst frug: „Was würde das kosten?" Worauf Michel Angelo erwiderte: „Hunderttausend Scudi." — „Es sollen," sagte Julius, „Zweihunderttausend sein!" Und da er den Baumeister San Gallo und den Bramante geschickt hatte, den Ort zu besichtigen, kam den Papst bei diesen Betreibungen die Lust an, die ganze Kirche neu aufzubauen. Und da er mehrere Pläne hatte anfertigen lassen, wurde der des Bramante angenommen, als der schönste und besser gedachte, denn die anderen. Auf diese Weise wurde Michel Angelo die Ursache, sowohl dass dieser schon begonnene Theil des Baues beendigt wurde (der, wenn dies nicht gewesen wäre, vielleicht jetzt noch stünde, wie er war), als auch, dass dem Papst die Lust kam, das Uebrige herzustellen nach einem neuen und viel schöneren und prächtigeren Plane.

XXVIII. Jetzt, zu unserer Geschichte zurückzukehren, bemerkte Michel Angelo den geänderten Willen des Papstes auf folgende Weise. Es hatte der Papst dem Michel Angelo aufgetragen, er solle, falls er Geld brauche, zu Niemand Anderem gehen als zu ihm, damit er nicht da und dort herumzulaufen hätte. Nun geschah es eines Tages, dass der Rest der Marmorblöcke, die in Carrara geblieben waren, nach Ripa[1] kam. Michel Angelo, der sie hatte abladen und nach St. Peter kommen lassen, als er die Schiffracht, die Verladung und den Fuhrlohn bezahlen wollte,

---

gewiss in richtiger Weise. Der Ort, wo Michel Angelo das Grabmal aufgerichtet wissen wollte, war die Stelle, welche in den nach Bernardo Rosellino bereits aufgeführten Umfassungsmauern die Tribuna bereits einnahm. Auf diesen sollte das Grab Julius II. fundirt werden. Die Aufzeichnungen, welche Bramante über die Anfänge des Baues des Bernardo Rosellino machte, hat Geymüller gefunden und in das richtige Licht gestellt. — Die Idee, das Grabmal in St. Peter aufzurichten, gab Anlass, den Neubau der Peterskirche wieder in Angriff zu nehmen.

[1] *Ripa* ist jene bekannte Stelle an den Ufern der Tiber in Rom, welche als Landungsplatz der Schiffe benützt wird — insbesondere jener Ort, wo schon seit den Zeiten der Römer her Marmorblöcke abgeladen wurden.

ging zum Papste, Geld zu verlangen, aber er fand den Zutritt schwierig und denselbigen beschäftigt. Deshalb kehrte er nach Hause zurück und, um die armen Leute nicht Ungemach leiden zu lassen, die etwas bekommen sollten, bezahlte er Alle aus dem Seinigen, seine Gelder einzubringen gedenkend, wenn er es vom Papste bequem haben könnte. Als er nun eines andern Morgens wiederkam und in das Vorzimmer eintrat, um Audienz zu erhalten, da trat ihm ein Reitknecht entgegen und sagte: „Verzeiht, aber ich habe den Auftrag, Euch nicht eintreten zu lassen." Es war ein Bischof anwesend, der, als er die Worte des Reitknechts hörte, ihn schalt und sagte: „Du musst nicht wissen, wer der Mann ist." „Wohl kenne ich ihn," erwiderte der Reitknecht, „aber ich bin gehalten, das zu thun, was mir von meiner Herrschaft aufgetragen worden, ohne weiter zu fragen." Michel Angelo (dem bis dahin niemals die Thür verschlossen oder der Eintritt war verwehrt worden), als er sich so abgewiesen sah, ganz entrüstet über den Vorfall, antwortete ihm: „Und Ihr werdet dem Papste sagen, dass, wenn er von nun an mich wird haben wollen, er mich wo anders suchen wird." Darauf kehrte er nach Hause zurück und befahl den beiden Dienern, die er hatte, dass sie all' seinen Hausrath verkaufen und sobald sie das Geld dafür erhalten, ihm nach Florenz nachkommen sollten. Er selbst nahm die Post und gelangte um zwei Uhr des Nachts nach Poggibonsi,[1] einem Castell auf dem Gebiete von Florenz an, die 18 oder 20 Miglien von der Stadt entfernt. Daselbst, als an einem sicheren Orte, legte er sich zur Ruhe.

XXIX. Bald darauf langten fünf Couriere an von Julius, die den Auftrag hatten, ihn zurückzubringen, wo immer sie ihn fänden. Aber da sie ihn an einem Orte erreicht hatten, wo sie ihm keine Gewalt anthun konnten und Michel Angelo ihnen drohte, er werde sie todtschlagen lassen, wenn sie das Geringste versuchten, so verlegten sie sich auf's Bitten und, da dies nichts half, verlangten sie von ihm, dass er wenigstens den Brief des Papstes beantworte, den sie ihm vorgezeigt hatten, und namentlich, dass er schreibe, sie hätten ihn nicht eher eingeholt, als in Florenz, damit der-

[1] *Poggibonsi,* das alte Bonitium, ein Marktflecken im Toskanischen bei Florenz.

selbige merken konnte, dass sie ihn nicht hätten zurückbringen können gegen seinen Willen. Der Brief des Papstes lautete so: „Dass, sowie er das Gegenwärtige gesehen, er sofort nach Rom zurückkommen sollte, bei Vermeidung seiner Ungnade." Worauf Michel Angelo in Kürze antwortete: „Dass er niemals zurückkommen werde, und dass er es nicht verdiene, für seine guten und treuen Dienste einen solchen Umschlag zu erleben, dass er von seinem Angesichte gejagt werde, wie ein schlechter Kerl; und dieweil Seine Heiligkeit nichts mehr hören wolle vom Grabmal, so sei er ausser Pflicht und wolle sich zu nichts Anderem verpflichten." Sobald der Brief ausgestellt war, wie es erzählt worden und die Couriere entlassen, ging er nach Florenz, woselbst in den drei Monaten, die er dort zubrachte, der Signoria drei Breve zugesandt wurden, voll von Drohungen, sie sollten ihn zurückschicken, sei's mit Güte, sei's mit Gewalt.

XXX. Pier Soderini,[1] der damals auf Lebenszeit Gonfaloniere jener Republik war, welcher ihn vorhin gegen seinen Willen nach Rom hatte gehen lassen, da er ihn benützen wollte, den Rathssaal auszumalen, zwang beim ersten Breve den Michel Angelo, nicht zurückzukehren, in der Hoffnung, der Zorn des Papstes werde vorübergehen; als aber das zweite und dritte gekommen war, berief er den Michel Angelo und sagte ihm: „Du hast dem Papst ein Stücklein aufgespielt, wie es ein König von Frankreich nicht gethan hätte, aber jetzt musst du dich nicht länger bitten lassen. Wir wollen deinetwegen keinen Krieg mit ihm anfangen und unseren Staat auf's Spiel setzen, deshalb mach' dich bereit, zurückzukehren." Michel Angelo, als er es dahin gekommen sah, da er den Zorn des Papstes fürchtete, dachte nach der Levante zu gehen, hauptsächlich weil er, vermittelst einiger Mönche vom heil. Franciscus, vom Türken mit den grössten Versprechungen angegangen worden war, der ihn brauchen wollte, von Constantinopel nach Pera eine Brücke zu bauen, wie auch zu

---

[1] Pietro Soderini, seit dem Sturze der Mediceer und der Hinrichtung Savanarolo's, 1480, Gonfaloniere von Florenz, blieb bis 1512 an der Spitze der Republik. Die Mediceer verdankten in dieser Zeit ihre Rückkehr Julius II., dessen Feldherr Raimund von Cordona die Florentiner schlug. Julius II. verlangte die Absetzung des Pietro Soderini. Der Cardinal Giovanni Medici, der nachmalige Papst Leo X., trat an die Spitze der Geschäfte.

andern Geschäften.[1] Als aber der Gonfaloniere dies hörte, schickte er um ihn und brachte ihn ab von dem Gedanken, indem er ihm sagte: „Dass er lieber zum Papste gehen und sterben wollte, als zum Türken gehen und leben; dass er aber dies gar nicht zu fürchten hätte, da der Papst gütig sei und ihn zurückverlangte, weil er ihm wohlwollte, nicht aber, um ihm Uebles anzuthun; und wenn er sich dennoch fürchte, so würde ihn die Signoria abschicken mit dem Gesandtentitel, dieweil man einer solchen öffentlichen Person keine Gewalt anzuthun pflege, die nicht auch dem geschehe, der sie absendet." Durch diese und andere Reden liess sich Michel Angelo bewegen, zurückzukehren.

XXXI. Während er aber in Florenz verweilte, ereigneten sich zwei Dinge: das Eine, dass er den wunderbaren Carton[2] vollendete, den er für den Rathssaal angefangen, worin er den Krieg zwischen Florenz und Pisa darstellte, sowie viele und verschiedene Begebenheiten, die sich dabei zugetragen, durch welchen höchst kunstvollen Carton allen Jenen ein Licht aufging,

---

[1] Die hier vorkommende Nachricht berichtet wohl den ältesten Versuch der Ueberbrückung der Dardanellen in neuerer Zeit, den wir kennen. Michel Angelo scheint sich mit Vorliebe mit solchen Projecten beschäftigt zu haben, da er auch bei seinem Aufenthalte in Venedig auf den Gedanken kam, den Canal der Giudecca zu überbrücken.

[2] Vasari beschreibt im Leben Michel Angelo's (pag. 178) den Carton etwas ausführlicher, ohne den historischen Vorgang viel deutlicher zu bezeichnen, den Michel Angelo dargestellt hat. Gaye veröffentlicht (II. 92, 93) Documente vom 31. October und 31. December 1504 und 20. Februar und 30. August 1505, betreffend die Bezahlung Michel Angelo's, aus denen hervorgeht, dass in dieser Zeit der Carton fertig war und der Künstler Vorbereitungen trifft zur Ausführung in Malerei; wahrscheinlich wurde er durch seine Reise nach Bologna verhindert, den Carton auszuführen. Michel Angelo wählte eine Scene aus dem Kampfe der Florentiner gegen Pisa, in welchem im Arno badende Soldaten, die vom Feinde überrascht wurden, dargestellt wurden. Der Carton ging in den Wirren des Jahres 1512 zu Grunde. Was Vasari im Leben Baccio Bandinelli's über den Antheil desselben an der Zerstörung des Cartons von Michel Angelo schreibt, ist eine Vermuthung, keine Thatsache. Einzelne Stücke kamen in den Besitz der Strozzi nach Mantua; die Verhandlungen über den Ankauf derselben an den Grossherzog von Toskana (um 1575) zerschlugen sich. Heutigen Tages ist nichts mehr von diesem Carton übrig, als die Stiche von Marc-Anton und Agostino Veneziano.

Ueber eine Nachbildung des Cartons in englischem Besitze (dem Schlosse in Holkham) berichtet Waagen.

die später einen Pinsel in die Hand nahmen. Auch weiss ich nicht, durch welches üble Geschick er dann zu Schaden kam, nachdem er von Michel Angelo im Saale des Papstes war gelassen worden (einem in Florenz so benannten Ort), zu Santa Maria Novella. Man sieht aber davon noch einige Stücke an verschiedenen Orten, mit grosser Sorgfalt und wie ein Heiligthum aufbewahrt. Das andere Ding, das sich zutrug, war, dass der Papst Julius [1] nach Bologna gegangen war, nachdem er es erobert hatte, über welchen Erwerb er ganz fröhlich war. Dies machte dem Michel Angelo Muth, ihm mit besserer Hoffnung entgegenzugehen.

XXXII. Wie er nun eines Morgens in Bologna eingetroffen war und in die Sanct Petroniuskirche ging, die Messe zu hören, kam der Reitknecht des Papstes daher, der ihn erkannte und ihn vor Seine Heiligkeit führte, der zur Tafel war im Palaste der Sedici. Dieser nun, da er ihn in seiner Gegenwart erblickte, sagte ihm mit erzürntem Gesichte: „An dir war es, zu kommen und uns aufzusuchen, und du hast gewartet, dass wir kommen dich zu finden," womit er zu verstehen gab, dass, weil Seine Heiligkeit nach Bologna gekommen war, welcher Ort viel näher bei Florenz lag als Rom, dass er gleichsam gekommen wäre, ihn aufzusuchen. Michel Angelo kniete nieder und bat ihn mit lauter Stimme um Vergebung, sich entschuldigend, dass er nicht aus Bosheit gefehlt hätte, sondern aus Zorn, dieweil er es nicht hätte ertragen können, so weggejagt zu werden, wie ihm geschehen war. Der Papst sass da, den Kopf gesenkt, ohne etwas zu erwidern, mit ganz erregtem Gesicht, als ein Monsignore, den der Cardinal Soderini abgeschickt hatte, den Michel Angelo zu entschuldigen und zu empfehlen, sich dazwischenlegen wollte und sagte: „Eure Heiligkeit möge nicht auf seinen Fehler schauen, da er aus Unwissenheit gefehlt hat. Die Maler, ausserhalb ihrer Kunst, sind Alle so." Welchem der Papst erzürnt antwortete: „Du sagst ihm eine Grobheit, wie wir sie ihm nicht gesagt. Der Unwissende bist du und der Unnütze nicht er. Geh' mir

[1] Der Einzug des Papstes Julius II. in Bologna fand am 11. November 1506 statt. Der Einzug geschah mit festlichem Gepränge. Der Papst blieb bis 22. Februar 1507 in Bologna. Auf die Einnahme von Bologna liess der Papst eine Münze schlagen.

aus den Augen und hol' dich der Henker." Und als der nicht ging, wurde er von den Dienern des Papstes mit tollen Püffen, wie Michel Angelo zu sagen pflegt, hinausgetrieben. Da nun der Papst seinen grössten Zorn an dem Bischofe ausgelassen hatte, rief er den Michel Angelo näher heran, verzieh ihm und trug ihm auf, nicht von Bologna fortzugehen, bevor er ihm nicht einen anderen Auftrag gegeben habe. Auch dauerte es nicht lange, so schickte er nach ihm und sagte: „Er wolle, dass er ihn abbilde in einer grossen Statue von Bronce, die er auf dem Frontispice der Sanct Petronius-Kirche aufstellen wolle." Und zu diesem Zwecke hinterlegte er tausend Ducaten in der Bank des Herrn Antonmaria aus Legnano und ging zurück nach Rom. Es ist wahr, dass schon, bevor er abreiste, Michel Angelo sie aus Thon gemacht hatte. Und unschlüssig, was er ihn mit der linken Hand sollte anfangen lassen, da die rechte that, als ob sie den Segen austheilte, erkundigte er sich beim Papste, der gekommen war, die Statue zu besichtigen, ob es ihm angenehm wäre, wenn er ihm ein Buch hinmache. „Was da, Buch?" erwiderte dieser, „ein Schwert, denn ich meinestheils bin kein Gelehrter." Und über die Rechte scherzend, die eine kühne Haltung hatte, sagte er dem Michel Angelo lächelnd: „Diese Deine Statue, ertheilt sie Segen oder Fluch?" Worauf Michel Angelo: „Heiliger Vater, sie bedroht dieses Volk, wenn es nicht klug ist." Aber dieweil, wie ich gesagt habe, Papst Julius nach Rom zurückgekehrt war, blieb Michel Angelo in Bologna und mit dem Verfertigen der Statue und dem Aufstellen derselben, wohin sie der Papst schon befohlen hatte, verbrachte er sechzehn Monate. Diese Statue wurde dann, als die Bentivoglio wieder nach Bologna kamen, von der Volkswuth zu Boden geworfen und vernichtet. Ihre Höhe war von mehr als dreimaliger Lebensgrösse. [1]

---

[1] Der Aufstand in Bologna, welcher der Herrschaft des Papstes daselbst ein Ende machte und die Bentivoglio zurückführte, fand am 21. Mai 1511 statt. Eine Bildsaule des Papstes von vergoldetem Holze, die vor dem Portale des Domes stand, wurde zerschlagen, die Broncestatue Michel Angelo's gleichfalls, letztere am 30. December desselben Jahres. Herzog Alfonso von Ferrara liess eine Kanone daraus giessen, sagend: „Qu'il ferrait faire un pet au Pape devans son château." Der Kopf — angeblich 600 Pfund schwer —

XXXIII. Nachdem er dieses Werk beendigt hatte, ging er nach Rom, woselbst dem Papst Julius, da er ihm nützen wollte und doch bei dem Vorsatze blieb, das Grabmal nicht zu machen, ihm von Bramante und anderen Nebenbuhlern des Michel Angelo in den Kopf gesetzt wurde, er solle ihm das Gewölbe der Capelle von Papst Sixtus IV.[1] ausmalen lassen, die im Palaste war, indem sie ihm Hoffnung machten, dass er darin Wunder leisten werde. Und diesen Dienst erwiesen sie ihm aus Bosheit, um den Papst von den Bildhauereisachen abzuziehen, und weil sie es für eine sichere Sache hielten, dass er entweder, wenn er auf dieses Unternehmen nicht einging, den Papst gegen sich aufbringen werde, oder, wenn er es annehme, es ihm damit viel weniger glücken werde als dem Rafael von Urbino, dem sie aus Hass gegen Michel Angelo jede Gunst anthaten; denn sie erachteten, dass seine hauptsächliche Kunst die Bildhauerei sei, wie sie auch wirklich war. Michel Angelo, der bisher nicht in Farben gearbeitet hatte und wusste, ein wie schweres Ding es sei, ein Gewölbe auszumalen, suchte sich mit aller Gewalt davon los zu machen, indem er den Rafael vorschlug und sich entschuldigte, es sei nicht seine Kunst, und dass es ihm nicht glücken werde; und so weit ging er mit dem Ablehnen,

---

wurde gerettet; er kam in das Museum nach Ferrara und verschwand später gänzlich. Die Statue hat 5000 Goldgulden gekostet. (Vasari XII, pag. 187, Not. 3; Gregorovius „Geschichte der Stadt Rom", VIII, pag. 65, Not. 1.) Vasari bezeichnet den Ort, wo diese Statue stand, etwas genauer als Condivi, der von dem „Frontespizio della Chiesa" spricht. Vasari sagt: „Una nicchia sopra la porta di San Petronio."

[1] Die Sixtinische Capelle wurde im Jahre 1473 nach den Entwürfen der Florentinischen Architekten Baccio Pintelli zur Zeit des Papstes Sixtus IV. gebaut, des Oheims des Papstes Julius II. Während der Regierung des Papstes Sixtus wurden die Gemälde von Signorelli, Pietro Perugino, Cosimo Roselli und Domenico Ghirlandajo ausgeführt. Nach dem Tode Sixtus' IV. unterblieb die weitere Decorirung. Julius II. nahm sie wieder auf und übertrug auf Rath Bramante's — und er wurde in dieser Beziehung von Bramante gut berathen — die Ausführung dem Michel Angelo. Dass dieser, der doch bis dahin zumeist als Bildhauer thätig war, sich anfänglich weigerte, diesen Auftrag zu übernehmen, ist begreiflich. Er begann seine Thätigkeit im Mai 1507. Julius II. wurde, wie Sixtus IV., in der Sixtinischen Capelle begraben. Paul III. liess diese beiden Gräber abtragen und in die Capelle del Sacramento nach St. Pietro bringen.

dass der Papst fast sich erzürnte. Da er aber dessen Eigensinn sah, ging er daran, das Werk zu machen, das heute im Palaste des Papstes zur Bewunderung und zum Erstaunen der Welt zu sehen ist; was ihm einen solchen Namen verschaffte, dass er ihn über jeglichen Neid erhob. Von diesem Werke werde ich eine kurze Nachricht geben.

XXXIV. Es ist das Gewölbe[1] seiner Gestalt nach, wie man es gewöhnlich nennt, ein Spiegelgewölbe, und zu seinen Stützen hat es Lünetten, deren es in der Länge sechs gibt und in der Breite zwei, so dass das Ganze zwei und ein halbes Geviert macht. Auf dasselbe hat Michel Angelo hauptsächlich die Schöpfung der Welt gemalt, dann aber darauf fast das ganze alte Testament umfasst, und dieses Werk ist in solcher Weise eingetheilt: angefangen von den Sockelgesimsen, worauf die Winkel der Lünetten sich stützen, bis fast zu einem Drittel des Bogens des Gewölbes denkt er sich gleichsam eine flache Wand, auf die er bis zu dieser Grenze einige Pilaster und Säulensockel scheinbar aus Marmor aufreisst, die nach Aussen hervorragen über eine Fläche in Art einer Balustrade, mit ihren Consolen darunter und anderen kleinen Pilastern über derselben Fläche, wo die Propheten und Sybillen zu sitzen kommen, welche erste Pilaster, ausgehend von dem Bogen der Lünetten, die Sockel in die Mitte nehmen; wobei sie aber von dem Bogen der Lünetten einen grösseren Theil frei lassen, als derjenige Raum ist, der innerhalb derselben eingeschlossen ist. Auf den Säulensockeln sind einige kleine Kinder vorgestellt, nackt, in verschiedenen Geberden, die in der Art von Termini ein Gesims tragen, das ringsum das ganze Werk umgibt, inmitten des Gewölbes vom Kopf zum Fuss gleichsam einen offenen Himmel lassend. Diese Oeffnung ist eingetheilt in neun Streifen, indem von dem Gesimse über den Pilastern einige Gesimsbögen ausgehen, die über die äusserste Höhe des Gewölbes hinweg ziehen und das Gesims der entgegen-

[1] In diesem Capitel gibt Condivi eine Beschreibung der Decke der Sixtinischen Capelle, die an Deutlichkeit Vieles zu wünschen übrig lässt. Am meisten verständlich wird sie, wenn der Leser einen Kupferstich derselben zur Hand nimmt. Vasari beschreibt sie gleichfalls mit einigen Abweichungen. Ueber einige unrichtige Erklärungen in Condivi's Beschreibung haben sich Bunsen und Platner (a. a. O. pag. 259—273) ausgesprochen.

gesetzten Seite aufsuchen gehen, zwischen Bogen und Bogen neun leere Räume lassend, je einen grossen und einen kleinen. In dem kleinen sind zwei Leistchen scheinbar von Marmor, die den Raum durchschneiden, in der Art, dass in der Mitte zwei Theile und einer zu jeder Seite bleiben, worauf die Medaillons gesetzt sind, wie es seines Orts gesagt werden wird; und dies hat er gethan, um der Uebersättigung auszuweichen, welche aus der Gleichmässigkeit entsteht. Demnach, im ersten Raume der Decke von oben, der einer von den kleineren ist, sieht man in der Luft Gott den Allmächtigen, der durch die Bewegung der Arme das Licht von der Finsterniss scheidet. Im zweiten Raum ist er, wie er die zwei grösseren Leuchten schuf, als welchen man ihn mit ganz augestreckten Armen stehen sieht, mit der Rechten die Sonne berührend und mit der Linken den Mond. Daselbst sind einige Engelein in Gesellschaft, deren Einer auf der linken Seite das Gesicht versteckt, sich an seinen Schöpfer schmiegend, gleichsam um sich vor der Schädlichkeit des Mondes zu schützen. In demselben Raume auf der linken Seite ist wieder Gott beschäftigt, auf der Erde die Kräuter und Pflanzen zu schaffen, mit einer solchen Kunst ausgeführt, dass, wohin du dich auch wendest, er dir zu folgen scheint, den ganzen Rücken zeigend, bis zu den Sohlen der Füsse, ein sehr schönes Ding, das uns zeigt, was die Verkürzung vermag. Im dritten Raume erscheint in der Luft Gott der Herr, gleichfalls mit Engeln, und betrachtet die Gewässer, ihnen befehlend, dass sie alle jene Arten von Thieren hervorbringen sollen, die dieses Element ernährt, nicht anders als er es im zweiten der Erde befohlen hatte. Im vierten ist die Erschaffung des Menschen, wo man Gott mit ausgestrecktem Arm und Hand sieht, gleichsam dem Adam die Vorschriften gebend über das, was er thun soll und was nicht, und mit dem andern Arm umfängt er seine Engelein. Im fünften ist er, wie er aus der Seite des Adam das Weib herauszieht, welche, hervorkommend mit gefalteten und gegen Gott gestreckten Händen, sich mit süsser Geberde verneigt, so dass es scheint, dass sie ihm dankt und er sie segnet. Im sechsten ist der Dämon, von der Mitte hinauf in menschlicher Gestalt und im übrigen als Schlange, der die Füsse in einen Schweif verwandelt, sich um einen Baum windet, und indem er mit

dem Menschen sich zu unterreden scheint, verführt er ihn, gegen seinen Schöpfer zu handeln, und reicht dem Weibe den verbotenen Apfel, und im zweiten Theile des Raumes sieht man Beide, vom Engel verjagt, erschreckt und traurig vor dem Angesichte Gottes entfliehen. Im siebenten ist das Opfer des Abel und des Kain, jenes Gott werth und annehmlich, dieses verhasst und verworfen. Im achten ist die Sündflut, wo man von Weitem die Arche des Noah sehen kann mitten im Wasser, und Einige klammern sich an sie, um sich zu retten. Mehr in der Nähe, auf demselben Gewässer, ist ein Schiff, vollgeladen mit verschiedenen Leuten, welches, sowohl wegen der übermässigen Schwere, die es hatte, sowie wegen der vielen und heftigen Stösse der Wellen, mit verlorenem Segel und allen menschlichen Rathes und Hilfe beraubt, man bereits Wasser in sich aufnehmen und auf dem Grund sinken sieht, wobei es ein wundersam Ding ist, das menschliche Geschlecht so elendig in den Wellen untergehen zu sehen. Gleichfalls, dem Auge näher, erscheint noch über den Wässern die Spitze eines Berges in Art einer Insel, wohin sich, um den steigenden Wässern zu entgehen, eine Menge Männer und Weiber geflüchtet haben, die verschiedene Affecte bezeigen, aber Alle elend und erschreckt, unter ein Zelt gekauert, das über einen Baum gespannt war, um sich von oben vor dem ungewöhnlichen Gewässer zu schützen; und darauf ist mit grosser Kunst vorgestellt der Zorn Gottes, der mit Wässern, mit Blitzen und Wettern sich gegen sie kehrt. Noch gibt es da eine Bergspitze, auf der rechten Seite, dem Auge viel näher, nebst einem Haufen Leute, die von demselben Unfall geplagt werden, wovon es lange währen würde, jeden Einzelnen zu beschreiben; genug, sie sind so natürlich und erschrecklich, als wie man sie sich bei einem solchen Unfalle nur vorstellen kann. Im neunten, welcher der letzte ist, ist die Geschichte des Noah, als er, betrunken auf der Erde liegend und die Schamtheile zeigend, vom Sohne Cham verlacht und von Sem und Japhet zugedeckt wurde. Unter dem obgenannten Gesims, das die Wand beendigt, und über den Sockeln, auf die sich die Lünetten stützen, zwischen Pfeiler und Pfeiler sitzen 12 grosse Figuren, theils Propheten, theils Sybillen, Alle wahrhaft wunderbar, sowohl von wegen der Stellungen, als wegen des Zierraths und der Verschiedenheit der

Gewandung. Aber am wunderbarsten von Allen ist der Prophet Jonas, der am Kopfe des Gewölbes gesetzt ist; sintemal entsprechend der Form desselbigen Gewölbes und nach Kraft der Lichter und Schatten, der Rumpf sich nach innerhalb zu verkürzt und nach jenem Theile, der dem Auge näher ist, während die Beine, die nach Aussen hervorragen, in dem entfernteren Theile sind. Ein erstaunliches Werk und das da beweist, was in diesem Manne für eine Wissenschaft sei, betreffs der Fähigkeit, die Linien zu ziehen in den Verkürzungen und der Perspective. Aber in jenem Raume, der unter den Lünetten ist, sowie auch in dem oberen, der die Figur eines Dreiecks hat, ist aufgemalt die ganze Genealogie, das heisst der Stammbaum des Heilands, ausgenommen in den Dreiecken der Ecken, welche, mit einander vereinigt, eines werden aus zweien und doppelten Raum geben. In einem also derselbigen, nahe an der Wand des Gerichts, zu rechter Hand, sieht man, wie Haman auf Befehl des Königs Ahasver an das Kreuz geschlagen ist; und dies deshalb, dass er aus Hochmuth und Stolz den Mardochai aufhängen lassen wollte, den Onkel der Königin Esther, weil er ihm bei seinem Vorbeigehen nicht Ehrerbietung und Reverenz bewiesen. In einem andern ist die Geschichte von der ehernen Schlange, von Moses, auf einem Pfahl erhöht, wo das Volk Israel, das von kleinen lebendigen Schlangen verletzt und geplagt wurde, wenn es darauf schaute, geheilt war; wobei Michel Angelo eine erstaunliche Kraft gezeigt hat in Jenen, welche sich diese Schlangen vom Leib ziehen wollen. In der dritten Ecke nach unten ist die Rache, die Judith an Holofernes ausgeübt, und im vierten die des David an Goliath. Und das ist in Kurzem die ganze Geschichte.

XXXV. Aber nicht weniger bewundernswerth ist der Theil, der nicht zur Geschichte gehört. Das sind gewisse nackte Figuren, die über dem genannten Gesims auf einigen Sokeln sitzend, eine von da und eine von dort die Medaillons halten,[1] die wie aus

[1] Die „varie storie", auf die hier hingedeutet ist, beziehen sich auf die Familien- und Lebensgeschichte des Papstes, nicht auf biblische Gegenstände. Sie sind auf den Medaglioni „finti di metallo" dargestellt. Das Hereinziehen der Familiengeschichte des Papstes in den Cyclus aus dem alten Testamente wird Niemand wundern, der die Anschauungen der Zeit kennt. Die Medaglioni's waren jedenfalls der angemessenste Ort, diese anzubringen.

Bronce gemacht aussehen, auf welchen, wie es auf der Kehrseite üblich ist, verschiedene Historien vorgestellt sind, aber alle in Bezug auf die Geschichte des Papstes. In all' diesen Dingen hat Michel Angelo durch die Schönheit der Eintheilung, durch die Verschiedenheit der Stellungen und bei der Ungunst der Oertlichkeit eine sehr grosse Kunstfertigkeit bewiesen. Aber das Einzelne davon und von anderen Sachen zu erzählen, wäre eine unendliche Arbeit, und ein Band reichte nicht hin, deshalb bin ich darüber kurz weggegangen, da ich eher nur eine gewisse Ansicht von dem Ganzen geben, als die Theile auseinandersetzen wollte.

XXXVI. Auch hiebei blieben ihm die Verdriesslichkeiten nicht aus; denn da er es begonnen und das Gemälde von der Sündflut gemacht hatte, fing ihm das Werk an zu verschimmeln, so dass man kaum die Figuren ausnehmen konnte. Weil nun Michel Angelo erachtete, dass diese Entschuldigung hinreichend sein würde, ihn von dieser Bürde zu befreien, ging er zum Papste und sagte ihm: „Ich habe es Euerer Heiligkeit ja gleich gesagt, dass das nicht meine Kunst sei; was ich gemacht habe, ist verdorben, und wenn Ihr's nicht glaubt, schickt hin und lasst nachsehen." Der Papst schickte den San Gallo,[1] der, als er es sah, erkannte, dass er den Kalk zu wässerig genommen hatte, und dass er deshalb, weil die Feuchte durchschlug, diese Wirkung hatte; und da Michel Angelo davon verständigt war, hiess er ihn weiter arbeiten, und liess ihm keine Entschuldigung gelten.

XXXVII. Währenddem, dass er malte, beliebte es dem Papst Julius oftmals, hinzugehen und die Arbeit zu sehen, wobei er auf einer Handleiter hinaufstieg, und ihm, Michel Angelo, die Hand gab, dass er auf das Gerüst gelange. Und heftig, wie er von Natur war und ungeduldig zu warten, wie die Hälfte fertig war, nämlich von der Thüre bis zum halben Gewölbe, wollte er, dass er es aufdecken sollte,[2] obgleich es noch unvollendet und nicht die

---

[1] Der hier erwähnte San Gallo ist Giuliano da San Gallo, geb. 1445, gest. den 20. October 1516 (Vas. VII. 209).

[2] Diese Erzählung, dass Michel Angelo die Hälfte, die fast fertig war, noch nicht aufdecken wollte, stimmt mit der früher erwähnten Nachricht von dem Verderben der Freske der Sündflut gut zusammen. Denn dieses Gemälde liegt in der halben Decke von der Thüre bis zur Mitte der Decke. Weniger

letzte Hand darangelegt war. Die Meinung und die Erwartung, die man von Michel Angelo hatte, zog ganz Rom hin, die Sache zu sehen, auch der Papst ging hin, bevor der Staub, den es beim Abbruch des Gerüstes gegeben, sich wieder gelegt hatte.

XXXVIII. Nach diesem Werke, da Rafael die neue und wunderbare Manier gesehen hatte, als Einer, der im Nachahmen erstaunlich war, suchte er durch Bramante den Rest zum Malen zu erlernen, worüber Michel Angelo sehr aufgebracht wurde; und vor Papst Julius gekommen, beklagte er sich nachdrücklich über den Schimpf, den ihm Bramante anthue; und in dessen Gegenwart beschwerte er sich darüber beim Papst und deckte ihm alle Verfolgungen auf, die er von selbigem erlitten; und darauf deckte er dessen viele Fehler auf, hauptsächlich dass er beim Niederreissen des alten St. Peters-Domes die wunderbaren Säulen zu Boden geworfen hatte, die in dieser Kirche gewesen sind, wobei er sich nicht darum kümmerte und es nicht beachtete, dass sie in Stücke gingen, währenddem er sie sachte niederlegen und ganz erhalten konnte; und zugleich zeigte er, ein wie leichtes Ding es sei, einen Ziegel auf den andern zu legen, dass aber eine solche Säule sehr schwer zu machen sei, und viele andere Sachen, die zu erzählen nicht nöthig ist, in der Art, dass der Papst, als er diese garstigen Geschichten gehört hatte, verlangte, Michel Angelo solle fortarbeiten, und ihm mehr Gunst erwies als je zuvor. Er beendigte dieses ganze Werk in 20 Monaten,[1]

ist sie mit dem in Einklang zu bringen, was im nachfolgenden Capitel erzählt wird. In diesem Capitel spricht Condivi davon, dass nur ein Theil enthüllt wurde, während in dem folgenden Capitel davon die Rede ist, dass Michel Angelo in zwanzig Monaten mit der ganzen Arbeit ohne alle Hilfe fertig wurde. Auf das, was in diesem Capitel erzählt wird, bezieht H. Grimm (l. c. II, pag. 31, Not. 11) einen undatirten Brief Michel Angelo's an seinen Vater, der sich im britischen Museum befindet. In diesem Briefe heisst es: „Meine Malerei wird die nächste Woche fertig sein, das heisst, der Theil, soweit ich sie in Angriff nahm; sobald ich sie aufgedeckt habe, hoffe ich Geld zu erhalten und werde es so einzurichten suchen, dass ich auf einen Monat Urlaub nach Florenz bekomme."

[1] Uebereinstimmend mit Vasari erzählt hier Condivi, dass Michel Angelo „das ganze Werk" in zwanzig Monaten fertig gemacht, und dass die kurz nachher erwähnte Enthüllung am 1. November 1509 vor sich gegangen sei. Schon ältere Schriftsteller, Richardson, Roscoe, haben auf die physische Unmöglichkeit hingewiesen, ein so umfassendes Werk, die Cartons und die

ohne irgend eine Hilfe zu haben, nicht einmal Einen, der ihm die Farben rieb. Es ist wahr, dass ich ihn habe sagen hören, dasselbige sei nicht so vollendet, als er es gewünscht hätte, weil ihn die Eile des Papstes verhinderte, welcher, da er ihn eines Tages frug, wann er diese Capelle fertig machen werde, und er ihm antwortete: „Wann ich kann," ihm zornig erwiderte: „Du hast wohl Lust, dass ich dich von diesem Gerüste herabwerfen lasse." Wie das Michel Angelo hörte, sprach er zu sich: „Herabwerfen wirst du mich nicht lassen," und als Jener fort war, liess er die Brücke auseinandernehmen und deckte das Werk auf, am Allerheiligentage; welches dann gesehen wurde vom Papste mit grosser Befriedigung (der an diesem Tage in die Capelle ging) und unter grossem Zulauf und Bewunderung von ganz Rom. Es blieb noch übrig, mit Ultramarinblau auf trockenem Wege zu retouchiren, sowie hie und da mit Gold, dass es reicher scheinen sollte. Julius, nachdem sein Eifer vorbei war, wollte noch, dass Michel Angelo das vollbringen sollte, er aber, der die Beschwerlichkeit überlegte, die es ihm machen würde, das Gerüst wieder in Ordnung zu bringen, antwortete, dass das, was daran fehlte, nicht von Belang sei. „Es wäre doch nöthig, es mit Gold zu retouchiren," erwiderte der Papst, worauf Michel Angelo vertraulich, wie er es mit Seiner Heiligkeit gewohnt war: „Ich sehe nicht, dass die Menschen Gold an hätten." Und der Papst: „Es wird sich ärmlich machen." — „Die da aufgemalt sind," antwortete Michel Angelo, „waren auch ärmlich." So wurde es in Spass gekehrt und ist so geblieben. Es hatte Michel Angelo für dieses Werk für alle seine Auslagen 3000 Ducaten,[1]

Malerei, in zwanzig Monaten fertig zu bringen, auch bei einer Arbeitskraft, wie es Michel Angelo war. Bunsen und Plattner (a. a. O. II. 1, pag. 258, Not. **) nehmen an, dass Michel Angelo mit dem Ganzen 1510 fertig wurde; neuere Schriftsteller nennen das Jahr 1512. Letzteres hat manche innere Wahrscheinlichkeit für sich.

[1] Die Summe, die hier Condivi anführt, differirt von der, welche Vasari nennt. Vasari erzählt, Michel Angelo habe, nach einer von Giuliano da San Gallo vorgenommenen Schätzung, 15.000 Ducaten erhalten. Abgesehen davon, dass diese Summe zu hoch gegriffen scheint, stimmt sie auch nicht zu der Quittung von Michel Angelo vom 10. Mai 1508, die im Originale erhalten ist, und worin Michel Angelo nur über 500 Ducaten quittirt. Es scheint, dass Condivi's Angabe die richtige ist.

von denen er, wie ich ihn habe sagen hören, an die 20 oder 25 für Farben ausgeben musste.

XXXIX. Nachdem dies Werk fertig war, konnte Michel Angelo, weil er beim Malen die Augen so lange Zeit zum Gewölbe hinaufgerichtet hatte, dann, wenn er herabschaute, nur schlecht sehen, so dass er, wenn er einen Brief oder sonst was Kleines zu lesen hatte, es mit den Armen über seinen Kopf erhoben halten musste. Nichtsdestoweniger gewöhnte er sich dann nach und nach, auch im Hinabsehen zu lesen. Durch dieses können wir merken, mit welcher Aufmerksamkeit und Ausdauer er dieses Werk gemacht habe. Viele andere Dinge ereigneten sich für ihn bei Lebzeiten von Papst Julius, der ihn auf das Innigste liebte und mehr Sorge und Eifersucht um ihn hatte als um sonst Einen, den er um sich hatte, was sich aus dem, was wir darüber geschrieben haben, deutlich genug erkennen lässt. Eines Tages sogar, als er besorgte, dass derselbige erzürnt sei, schickte er sofort nach ihm, um ihn zu besänftigen. Die Sache verhielt sich folgendermassen. Da Michel Angelo auf Sanct Johannes nach Florenz gehen wollte, verlangte er Geld vom Papste, und als ihn dieser frug, wann er die Capelle fertig machen werde, antwortete ihm Michel Angelo nach seiner Gewohnheit: „Wann ich kann." Der Papst, der von Natur rasch war, schlug ihn mit einem Stocke, den er in der Hand hielt, indem er sagte: „Wann ich kann! Wann ich kann!" Darauf kehrte Michel Angelo nach Hause zurück und machte sich bereit, ohneweiteres nach Florenz zu gehen, als Accursio dazu kam, ein sehr beliebter junger Mann, den der Papst geschickt, und brachte ihm 500 Ducaten und besänftigte ihn, so gut er konnte, und entschuldigte den Papst. Michel Angelo liess die Entschuldigung gelten und ging nach Florenz; so dass Julius keine grössere Sorge zu haben schien, als sich diesen Mann zu erhalten, und nicht bloss bei Lebzeiten wollte er sich seiner bedienen, sondern auch noch als er todt war, denn als er zu sterben kam, befahl er, dass man ihn jenes Grabmal beendigen lassen sollte, das er schon angefangen hatte, wofür er die Sorge dem alten Cardinal Santi Quattro und dem Cardinal von Agen, seinem Neffen, übertrug, welche ihn aber eine neue Zeichnung machen hiessen, da ihnen der erste Entwurf zu gross erschien. Auf diese Weise gerieth Michel Angelo zum zweiten Male in diese Tragödie vom

Grabmal,[1] mit der es ihm jetzt nicht besser ging als früher, sondern viel schlimmer, indem sie ihm endlose Verlegenheiten, Unannehmlichkeit und Beschwerden verursachte, und überdies durch die Bosheit gewisser Menschen auch noch Schande, was viel schlimmer ist, und von der er sich kaum nach vielen Jahren gereinigt hat. Es fing also Michel Angelo von Neuem an, arbeiten zu lassen, wozu viele Meister aus Florenz geholt wurden, und Bernardo Bini,[2] der der Schatzmeister war, gab das Geld je nach Bedarf. Aber es ging nicht viel vorwärts, denn es wurde zu seinem grossen Verdrusse verhindert, weil den Papst Leo,[3] der auf Julius gefolgt war, die Lust ankam, in Florenz die grosse Fronte von San Lorenzo ausschmücken zu lassen mit Werken und Arbeiten von Marmor. Es war diese Kirche vom grossen Cosimo von Medici erbaut worden, und ausser der vorderen Fronte war

[1] Julius II. starb am 24. Februar 1513; seine Testaments-Executoren waren die beiden genannten Cardinäle, denen er auch die Ausführung seines Grabmonumentes übertrug. Unter dem Cardinal Santi Quattro ist Lorenzo Pucci zu verstehen, der allerdings erst unter Leo X., gleich nach seinem Regierungsantritte, zum Cardinal erhoben wurde. Der Cardinal Aginense oder auch Agennence war Leonardo Grossi della Rovere, der Sohn einer Schwester des Papstes Sixtus IV.

[2] Bernardo Bini di Piero war Depositario bei Leo X. und anderen Päpsten; er liess das Oratorio di S. Sebastiano de' Bini in Florenz erbauen

[3] Leo X. beschäftigte sich sogleich nach seinem Regierungsantritte mit der Herstellung der Façade von S. Lorenzo. Nach der Gewohnheit der Zeit wurden mehrere Architekten berufen, einen Entwurf für die Façade zu machen; einheitlich geleitete grosse Bauten im Sinne unserer Zeit kommen in der Renaissance-Zeit seltener vor. Vasari nennt Baccio d'Agnolo, Antonio da S. Gallo, Andrea und Jacopo Sansavino und Rafael, die berufen wurden, Entwürfe zu machen. Michel Angelo's Entwurf, der den Beifall Leo X. erhielt, ist im Besitze der Galleria Buonarroti. — Die Kirche S. Lorenzo wurde, nachdem der alte Bau durch einen Brand 1423 sehr viel gelitten hatte, neu gebaut, zuerst auf Kosten Giovanni di Bicci de' Medici. Als er starb, war die heute sogenannte alte Sacristei fertig. Cosimo setzte den Bau fort, nach den Entwürfen Brunelleschi's. Die Façade war beim Regierungsantritte Leo's X. unvollendet. Dass dieser Papst der Kirche S. Lorenzo seine besondere Aufmerksamkeit zuwendete, darf nicht Wunder nehmen. Leo X. war in dieser Kirche, welche Pius II zu einer Collegiat-Kirche 1459 erhob, Canonicus, machte sie während seines dreimonatlichen Aufenthaltes in Florenz (1515—1516) zu einer Capella Papale und stellte die Canonici der Kirche den Canonici's einer Kathedrale gleich.

sie vollständig fertig. Da nun Papst Leo entschlossen war, diesen Theil herzustellen, gedachte er dabei den Michel Angelo zu verwenden, und da er nach ihm geschickt, liess er ihn einen Entwurf machen, und zuletzt wollte er aus dieser Ursache, dass er nach Florenz gehen und die ganze Last auf sich nehmen sollte. Michel Angelo, der mit grosser Liebe daran gegangen war, das Grabmal des Julius zu machen, leistete allen Widerstand, den er konnte, indem er anführte, er sei dem Cardinal Santi Quattro und dem von Agen verpflichtet und dürfe es nicht an sich fehlen lassen. Aber der Papst, der darin entschlossen war, antwortete ihm: „Lass' mich nur machen mit ihnen, ich werde sie zufrieden stellen." Als er nach den Beiden geschickt hatte, hiess er sie dem Michel Angelo die Erlaubniss geben, zum grossen Leidwesen seiner und der Cardinäle, besonders dessen von Agen, des Neffen, wie gesagt worden, von Papst Julius, denen aber Papst Leo versprach, dass Michel Angelo in Florenz daran arbeiten werde, und dass er es nicht verhindern wolle. Auf diese Weise liess Michel Angelo weinend ab vom Grabmal und ging nach Florenz, woselbst angekommen, er alles das anordnete, was zum Baue an der Façade nothwendig war, begab sich dann nach Carrara, um den Marmor herbeizuschaffen, nicht bloss zur Façade, sondern auch zum Grabmal, in der Meinung, er werde selbiges fortführen können, wie es ihm vom Papste versprochen war. Indess wurde dem Papst Leo geschrieben, dass es in den Bergen von Pietrosanto, einem Castell der Florentiner, Marmorarten gäbe von derselben Schönheit und Güte wie die in Carrara, und dass, als man dem Michel Angelo davon gesprochen, dieser, weil er Freund des Markgrafen Alberico sei und sich mit ihm verstehe, lieber den Carrarischen brechen wolle, als jenen, der im Staate von Florenz sei. Der Papst schrieb dem Michel Angelo und trug ihm auf, dass er nach Pietrosanto gehen und nachsehen sollte, ob es sei, wie man ihm aus Florenz geschrieben hatte. Dieser nun, als er hingegangen, fand den Marmor schwer zu bearbeiten und wenig tauglich, und selbst wenn der Marmor tauglich gewesen wäre, so war es doch eine schwierige Sache und sehr kostspielig, ihn an die Küste zu bringen, weil man eine Strasse bauen musste durch die Berge, mehrere Miglien weit mit der Haue und in der Ebene auf Pfahlwerk, da

sie sumpfig war. Dies schrieb Michel Angelo dem Papste, der aber mehr denen glaubte, die ihm aus Florenz geschrieben hatten, als ihm selbst, und ihm befahl, die Strasse zu bauen. So dass er, den Willen des Papstes in Vollzug setzend, die Strasse machen liess und auf derselben eine grosse Menge Marmor an die Küste führte, worunter fünf Säulen waren, von gehöriger Höhe, von denen man jetzt die eine, die er hatte nach Florenz bringen lassen, auf dem St. Lorenzplatz sieht, die anderen vier liegen noch an der Küste, weil der Papst seinen Willen geändert und seinen Sinn wo anders hin gewendet hatte. Aber der Markgraf von Carrara, welcher glaubte, dass Michel Angelo, weil er florentinischer Bürger sei, es angegeben hätte, in Pietrosanto zu graben, wurde sein Feind und wollte auch später nicht, dass er wieder nach Carrara käme einiger Mamorblöcke wegen, die er daselbst hatte brechen lassen, was dem Michel Angelo zu grossem Schaden gereichte.

XL. Als er nun nach Florenz zurückgekehrt war und, wie bereits gesagt, den Eifer des Papstes Leo ganz erkaltet gefunden hatte, verblieb er lange Zeit, betrübt, ohne etwas zu machen, nachdem er bis dahin bald zu dieser bald zu jener Sache viel Zeit vergeudet hatte, zu seinem grossen Verdrusse. Nichtsdestoweniger machte er sich in seinem Hause über einige Marmorblöcke, die er besass, um das Grabmal fortzusetzen. Als aber Leo gestorben und Hadrian[1] gewählt war, wurde er ein zweites Mal genöthigt, die Arbeit zu unterbrechen, weil sie ihn beschuldigten, dass er von Julius zu diesem Werke wohl 16.000 Scudi erhalten habe und nun nicht daran denke, es zu machen, sondern in Florenz seinem Vergnügen nachgehe, so dass er um diesert-halb nach Rom berufen wurde. Der Cardinal von Medici aber, der dann Papst Clemens VII. war und damals in Florenz das Regiment führte, wollte nicht, dass er hinginge; und um ihn durch Geschäfte festzuhalten und eine Entschuldigung zu haben, setzte er ihn dran, das Modell zur Bibliothek der Medici in

[1] Hadrian Dedel von Utrecht bestieg als Hadrian VI. den päpstlichen Stuhl am 9. Jänner 1522. Er starb am 14. September desselben Jahres. Zu seinem Nachfolger wurde Giulio de' Medici, ein Sohn des Giuliano di Piero, Urenkel des Cosimo (Clemens VII.) gewählt am 19. November desselben Jahres.

St. Lorenz zu machen und zugleich die Sacristei mit den Grabmälern seiner Vorfahren, wobei er ihm versprach, den Papst seinetwegen zufriedenzustellen und die Sachen auszugleichen. Wie nun Hadrian als Papst nur wenige Monate lebte und Clemens nachfolgte, da war eine Zeit lang keine Rede vom Grabmale des Julius. Aber als er berichtet worden, dass der Herzog von Urbino, Francesco Maria,[1] Neffe des Papstes Julius, glückseligen Angedenkens, sich höchlich über ihn beschwere, und dass er auch noch Drohungen hinzufüge, da ging er nach Rom, wo er mit Papst Clemens die Sache berathschlagte, und dieser ihm rieth, er solle die Agenten des Herzogs berufen lassen, um mit ihm abzurechnen über Alles, was er von Julius erhalten, und über das, was er für ihn gemacht hatte, wohl wissend, dass Michel Angelo, wenn man seine Sachen abschätzte, eher der Gläubiger sein werde als der Schuldner. Michel Angelo hielt sich deshalb nur ungerne in Rom auf, und nachdem er einige seiner Sachen geordnet hatte, ging er nach Florenz, hauptsächlich, weil er die Zerstörung besorgte, die bald darauf über Rom kam.

XLI. Indess wurde das Haus der Medici von der Gegenpartei aus Florenz getrieben,[2] weil es sich mehr Macht angeeignet, als eine Stadt erträgt, die frei ist und sich als Republik regiert. Und weil die Signorie nicht bezweifelte, dass der Papst Alles anwenden werde, um dasselbige wieder einzusetzen und den gewissen Krieg erwartete, richtete sie ihren Sinn darauf, die Stadt zu befestigen, und setzte den Michel Angelo zum General-Commissär[3] darüber. Dieser nun, einem solchen Unternehmen

---

[1] Francesco Maria della Rovere, geb. 1490, Herzog von Urbino seit 1508, gest. 1538, war der Sohn des Giovanni della Rovere, Bruders des Papstes Julius II. Francesco Maria war mit der Eleonora von Gonzaga vermählt.

[2] Die sogenannte dritte Vertreibung der Mediceer fand am 17. Mai im Jahre 1527 statt.

[3] Michel Angelo wurde am 22. April 1529 „governatore et proveditore sopra la fortificatione delle mura". Die von Michel Angelo errichteten Festungslinien umfassten die Kirchen San Francesco und San Miniato und das umliegende Gebiet. Die Befestigungen Michel Angelo's sind heute kaum mehr wahrnehmbar, da Cosimo I. durch seinen Militär-Architekten San Marino Befestigungen an der Stelle anlegen liess, wo sie Michel Angelo 1529—1530 gebaut hat. Die Person, welcher am Schlusse des Capitels erwähnt wird, ist Baldassare Carducci, in jener Zeit Gonfaloniere di giustizia.

vorgesetzt, ausser vielen anderen Vorsichten, die er in der ganzen Stadt aufrichtete, umgab den Hügel von San Miniato mit guten Befestigungen, als einen der sich über das Land erhebt und die ganze Gegend ringsum beherrscht, wo, wenn sich der Feind seiner bemächtigt hätte, es kein Zweifel ist, dass er nicht auch die Stadt einnehmen würde. Es war daher diese Vorsicht ein Heil für das Land und ein sehr grosser Schaden für den Feind, weil er, wie ich gesagt habe, hoch und erhaben wie er war, das Heer sehr belästigte, besonders vom Glockenthurm der Kirche aus, wo zwei Stück Geschütze waren, die dem Lager draussen fortwährend grossen Schaden zufügten. Michel Angelo, obwohl er diese Vorsicht getroffen hatte, blieb nichtsdestoweniger auf diesem Berge, für jeglichen Zufall, der da vorkommen konnte. Und als er schon an die sechs Monate da gewesen war, erhob sich unter den Soldaten der Stadt ein Gerede, von, ich weiss nicht was für einem Verrath. Als Michel Angelo dieses theils selber bemerkte, theils von einigen Hauptleuten, seinen Freunden, davon unterrichtet wurde, ging er auf die Signorie und entdeckte ihr das, was er gehört und gesehen hatte und zeigte ihnen, in welcher Gefahr die Stadt sich befinde, wobei er sagte, dass es noch an der Zeit sei, vorzusehen, wenn sie wollten. Aber statt ihm dafür Dank zu wissen, wurden ihm Grobheiten gesagt und er als ein furchtsamer und allzu argwöhnischer Mann getadelt. Und der ihm das antwortete, hätte weit besser gethan, ihm Gehör zu geben, denn wie das Haus Medici nach Florenz gekommen war, wurde ihm der Kopf abgeschnitten, sonst lebte er vielleicht noch.

XLII. Als Michel Angelo sah, wie wenig man seine Worte in Acht nahm, und dass der Ruin der Stadt gewiss sei, liess er sich kraft der Autorität, die er hatte, ein Thor öffnen und ging hinaus mit zwei der Seinigen und wandte sich nach Venedig.[1] Und gewiss war der Verrath keine Fabel, aber wer seine Hand dabei hatte, der dachte wohl, dass er mit weniger Schande

[1] Ende September 1529 floh Michel Angelo mit Rinaldo Corsini und Antonio Mini über Ferrara nach Venedig. Am 30. September wurde er in Florenz als Verräther erklärt. Am 20. October erhielt er einen Salvoconducto zur Rückkehr. Ende November d. J. arbeitete er wieder an der Befestigung von S. Miniato.

davon käme, wenn er, ohne sich jetzt aufzudecken, mit der Zeit eben so an's Ziel käme dadurch, dass er bloss seine Pflicht vernachlässigte und den daran verhinderte, der sie hatte thun wollen. Die Abreise des Michel Angelo machte in Florenz vielen Lärm, und bei denen, die regierten, gerieth er in argen Miscredit. Nichtsdestoweniger wurde er zurückgerufen mit vielen Bitten, und er sollte sich das Vaterland empfohlen sein lassen, und er solle doch das Unternehmen nicht verlassen, das er auf sich genommen und dass die Sachen nicht so zum Aeussersten gekommen wären, als er es sich hätte berichten lassen, und viele andere Dinge, durch welche und durch das Ansehen der Personen, die ihm schrieben, und vornehmlich durch die Liebe zum Vaterlande er sich überreden liess, und nachdem er freies Geleit erhalten hatte für zehn Tage vom Tage ab, da er nach Florenz ankäme, kehrte er zurück, jedoch nicht ohne Gefahr des Lebens.

XLIII. In Florenz angelangt, war das Erste, was er machte, dass er den Glockenthurm von San Miniato befestigen liess, der durch das unaufhörliche Schiessen der feindlichen Geschütze voller Risse war und Gefahr drohte, dass er, wenn es lange so ginge, einstürzen werde, zum grossen Nachtheile derer in ihm. Die Art seiner Befestigung war diese: dass man eine grosse Anzahl von Matratzen, gut ausgestopft mit Wolle, des Nachts an starken Stricken herabliess von der Spitze bis zum Fusse, jene Seite bedeckend, die beschossen werden konnte. Und weil die Erker des Thurmes nach Aussen hervorragten, so wurden die Matratzen über sechs Spannen weit von der Hauptmauer des Glockenthurmes gethan, in der Art, dass die Geschützkugeln, wenn sie daher kamen, theils wegen der Entfernung, in der sie abgefeuert worden, theils weil jene Matratzen davor waren, wenig oder keinen Schaden machten, da sie nicht einmal die Matratzen selbst beschädigten, dieweil diese nachgaben. So erhielt er diesen Thurm während der ganzen Zeit des Krieges, der ein Jahr währte, ohne dass selbiger beschädigt wurde, und indem er dabei sehr behilflich war, die Stadt zu retten und die Feinde zu schädigen.

XLIV. Wie aber dann die Feinde durch Vertrag eingezogen waren, und viele Bürger gefangen und getödtet wurden, so wurde das Gericht in's Haus des Michel Angelo geschickt, ihn

festzunehmen,[1] und es wurden alle Stuben und alle Schränke geöffnet, sogar bis auf den Rauchfang und den Abort. Aber Michel Angelo, der befürchtete, was erfolgt war, hatte sich geflüchtet in das Haus eines sehr guten Freundes von ihm, wo er viele Tage versteckt war, ohne dass Jemand wusste, dass er in diesem Hause sei, ausser der Freund, und so rettete er sich; dann, als die Wuth vorüber war, schrieb Papst Clemens nach Florenz, man solle den Michel Angelo suchen, und trug auf, dass, wenn man ihn gefunden und er die schon begonnene Arbeit an den Grabmalen fortsetzen wolle, man ihn freilassen und ihm jede Höflichkeit erweisen solle. Wie Michel Angelo dies hörte, kam er hervor, und obwohl es schon an die 15 Jahre war, dass er keinen Meissel angerührt hatte, machte er sich doch an's Werk mit solchem Eifer, dass er in wenigen Monaten alle die Statuen fertig hatte, die in der Sacristei von San Lorenzo zu sehen sind, wozu er mehr von der Furcht angetrieben war als von der Liebe. Es ist wahr, dass keine derselbigen die letzte Hand erhalten hat, aber sie sind so weit ausgeführt, dass man sehr wohl die Vortrefflichkeit des Künstlers sehen kann, auch verhindert die Skizze nicht die Vollendung und Schönheit des Werkes.

XLV. Der Statuen sind vier, aufgestellt in einer Sacristei, die dazu im linken Theil der Kirche gemacht wurde, der alten Sacristei gegenüber, und obgleich auch alle von einerlei Absicht und einerlei Gestalt sind, so sind doch nichtsdestoweniger die Figuren alle verschieden und von mancherlei Bewegungen und Stellung. Die Särge sind vor die Seitenfronten gestellt, auf deren Deckeln zwei überlebensgrosse Figuren liegen, nämlich ein Mann und ein Weib, durch welche der Tag und die Nacht angedeutet

---

[1]) Die Capitulation von Florenz an das verbündete päpstlich-kaiserliche Heer (Alessandro de' Medici) erfolgte am 12. August 1530. Michel Angelo verbarg sich in dem Hause eines Freundes. — Am 11. November und 11. December d. J. gab Clemens VII. die Weisungen an Giovanni Bat. Figiovanni, Prior von S. Lorenzo, dass Michel Angelo die übliche Provision von 50 Scudi monatlich zur Fortführung der Arbeiten in der Sacristei von San Lorenzo erhalten sollte. Am 29. September 1531 hatte Michel Angelo bereits die beiden weiblichen Figuren der Mediceer-Gräber beendigt und die zwei männlichen begonnen.

werden und durch Beide die Zeit, die Alles verschlingt. Und damit man diese seine Absicht besser verstehe, gab er der Nacht, die in Gestalt einer Frau von wundersamer Schönheit gebildet ist, ein Käutzchen und andere Abzeichen, die dazu taugen, so auch dem Tag seine Abzeichen, und zur Andeutung der Zeit wollte er eine Maus machen, wozu er auf dem Werk ein wenig Marmor gelassen hatte, aber dann machte er es nicht, (daran verhindert), weil dieses Thierchen unaufhörlich nagt und zehrt, gleich wie auch die Zeit Alles verzehrt. Es sind noch andere Statuen da, welche diejenigen vorstellen, für die diese Grabmale waren gemacht worden, alle mit einem Worte mehr göttlich als menschlich, aber vor allen eine Muttergottes mit ihren Söhnlein rittlings auf ihrem Schenkel, über die zu schweigen ich für besser halte als nur ein Weniges zu sagen, und daher weiter gehe. Diese Wohlthat haben wir dem Papst Clemens zu verdanken, und wenn er in seinem Leben sonst nichts Löbliches gethan hätte (dessen er aber vieles gethan), so wäre dieses hinlänglich, um jeden seiner Fehler ausulöschen, da die Welt durch ihn ein so edles Werk besitzt. Und noch weit mehr danken wir ihm, dass er bei der Einnahme von Florenz vor der Trefflichkeit dieses Mannes Achtung hatte, nicht anders, als es einst Marcellus bei der Einnahme von Syracus vor der des Archimedes gehabt, wenn gleich jener gute Wille keinen Erfolg hatte, dieser aber, Gott sei Dank, wohl welchen hatte.

XLVI. Bei alledem war Michel Angelo in grosser Furcht, da ihn der Herzog Alessandro [1] sehr hasste, ein wilder und rachsüchtiger Jüngling, wie Jeder weiss. Auch ist kein Zweifel, dass, wenn nicht die Rücksicht auf den Papst gewesen wäre, er ihn sich aus den Augen geschafft hätte, umsomehr, als zur Zeit, da der Herzog von Florenz die Befestigung machen wollte, die

---

[1] Der Duca Alessandro, der natürliche Sohn des Lorenzo, der letzte männliche Descendent des alten Cosimo (s. d. Stammtafel), gest. 1537, war vermählt mit Margaretha von Oesterreich (gest. 1586). Seine Schwester Caterina (1519—1589) glich ihrem Bruder ihrem Charakter nach. Duca Alessandro wurde mit kaiserlichem Decrete vom 21. October 1530 unbeschränkter Herrscher von Florenz. — Die Fortezza, welche Herzog Alessàndro durch Michel Angelo bauen lassen wollte, war die sogenannte Fortezza di S. Giovan. Battista, heute genannt „da basso"; Pier Francesco da Viterbo erbaute sie 1534.

er später gemacht, und den Michel Angelo durch den Herrn Alessandro Vitelli bescheiden liess, er solle mit ihm hinreiten, um zu sehen, wo es am besten zu machen wäre, er nun nicht gehen wollte, sondern antwortete, er hätte dazu keinen Auftrag vom Papst Clemens. Worüber der Herzog sich erboste, so dass, sowohl dieses neuen Vorfalles wegen als auch wegen des alten Uebelwollens, er wohl Ursache hatte, Furcht zu haben. Und gewiss stand ihm Gott der Herr darin bei, dass er bei dem Tode des Clemens [1] sich nicht in Florenz befand, weil er von diesem Papste, bevor er noch die Grabmale ganz beendigt hatte, nach Rom berufen und von ihm freundlich empfangen wurde. Es achtete Clemens diesen Mann einem Heiligthume gleich und sprach mit ihm sowohl über wichtige als über geringe Dinge mit derselben Vertraulichkeit, wie er es mit seines Gleichen gethan haben würde. Er suchte ihn von dem Grabmale des Julius frei zu machen, auf dass er ständig in Florenz bleibe, und nicht nur die angefangenen Sachen vollende, sondern auch noch andere nicht weniger würdige ausführe.

XLVII. Bevor ich aber davon weiter rede, muss ich noch über eine andere Angelegenheit dieses Mannes schreiben, die ich schier aus Unachtsamkeit übergangen habe. Das ist, dass nach dem gewaltsamen Abgang des Hauses der Medici aus Florenz die Signorie, die, wie oben gesagt, den künftigen Krieg fürchtete und die Stadt zu befestigen beabsichtigte, obgleich sie den Michel Angelo kannte als einen Mann von den höchsten Fähigkeiten und zu dieser Unternehmung am allertauglichsten, doch auf Anrathen einiger Bürger, die die Sache der Medici begünstigten und listigerweise die Befestigung der Stadt verhindern oder hinausziehen wollten, gedachte, ihn nach Ferrara zu schicken unter dem Vorwande, er solle sich die Weise ansehen, die der Herzog Alfons eingehalten bei der Ausrüstung und Befestigung seiner Stadt, wissend, dass Seine Excellenz darin sehr

[1] Clemens VII. starb am 25. September 1534. — In die Zeit des römischen Aufenthaltes Michel Angelo's, vor dem Tode Clemens VII. fallen die Verhandlungen wegen Fortführung der Arbeiten für das Grabmal Julius II. In dieser Zeit (April 1532) wurde die Kirche S. Pietro in Vincula als der geeignetste Ort zur Aufstellung des Grabmonumentes vorgeschlagen, nachdem die Kirche S. Maria al Popolo als ungenügend beleuchtet befunden wurde.

erfahren und in allen andern Dingen sehr verständig sei. Der Herzog empfing den Michel Angelo[1] mit dem freundlichsten Gesicht, sowohl wegen der Grösse des Mannes, als auch weil Don Herkules, sein Sohn, heute der Herzog jenes Staates, Hauptmann der Signorie von Florenz war, und in Person mit ihm reitend, gab es kein Ding, das dazu nöthig war, das er ihm nicht zeigte, ebensosehr die Bastionen, wie die Artillerie, sogar öffnete er ihm seine Garderobe und zeigte ihm Alles eigenhändig, besonders einige Werke der Malerei und die Bilder seiner Altväter, von Meisterhand und vortrefflich, so wie es die Zeit gab, in der sie gemacht worden. Als aber Michel Angelo abreisen sollte, sagte ihm der Herzog scherzhaft: „Michel Angelo, Ihr seid mein Gefangener. Wenn Ihr wollt, dass ich Euch frei lasse, so verlange ich, dass Ihr mir versprechet, mir etwas von Euerer Hand zu machen, was Euch zusagt und was es auch sei, Sculptur oder Malerei." Michel Angelo versprach es, und nach Florenz zurückgekehrt, obwohl er mit der Ausrüstung des Landes sehr beschäftigt war, so begann er doch ein grosses Staffeleibild, das die Begattung des Schwanes mit der Leda vorstellte und daneben die Geburt der Eier, aus denen Castor und Pollux entstanden, wie man dies in den Fabeln der Alten geschrieben liest. Wie der Herzog das erfuhr, und als er hörte, dass das Haus Medici in Florenz eingezogen wäre, fürchtete er in diesen Unruhen einen solchen Schatz zu verlieren und schickte sofort einen der Seinigen hin, welcher, als er in das Haus des Michel Angelo gekommen war und das Bild gesehen hatte, sagte: „Oh!

[1] Michel Angelo ging am 29. September 1529 nach Ferrara, um die Fortificationen, Artillerie und Munition des mit Florenz verbündeten Herzogs Alfonso I. von Ferrara zu inspiciren. Alfonso I. (1505—1534) hatte aus der Ehe mit Lucrezia Borgia (gest. 1519) einen Sohn Ercole II. (1534—1559), der mit der Renée von Valois vermählt war.

Die Leda, welche Michel Angelo für den Herzog Alfonso a tempera malte, kam durch Franz I. nach Frankreich und blieb in Fontainebleau bis zur Zeit Louis XIII., in der sie der Staatsminister Desnoyers „par principe de conscience", wie sich Mariette ausdrückt, zerstören wollte. Das Bild wurde aber versteckt und gerettet. Mariette sah es und erklärte, er habe nichts so gut Gemaltes von Michel Angelo gesehen. Er meint, dass die Bekanntschaft mit den Werken Tizian's in Ferrara auf die Malweise Michel Angelo's in diesem Bilde Einfluss genommen habe. Gegenwärtig ist das Bild verschollen.

das ist ein arm' Ding!" Und da ihn Michel Angelo frug, was für eine Kunst er habe (weil er wusste, dass jeder am besten über die Kunst urtheilt, die er ausübt), antwortete er höhnisch lachend: „Ich bin Kaufmann," vielleicht weil ihn die Frage geärgert, und dass er nicht als Edelmann erkannt worden, zugleich weil er die Gewerbe der florentinischen Bürger verachtete, die sich zum grössten Theile dem Handel zugewandt haben, als ob er sagen wollte: „Du fragst mich, was für eine Kunst ich treibe? Solltest du nicht gar glauben, dass ich Kaufmann sei?" worauf Michel Angelo, die Rede des Edelmannes verstehend: „Ihr würdet einen schlimmen Handel machen für eueren Herrn, hebt euch weg." Nachdem er so den herzoglichen Boten davongeschickt hatte, gab er bald darauf das Bild einem seiner Burschen, der zwei Schwestern ausheiraten sollte und sich ihm empfohlen hatte. Es wurde nach Frankreich geschickt und vom König Franz gekauft, wo es noch ist.

XLVIII. Um nun wieder zurückzukommen wo ich ausgegangen bin: als Michel Angelo vom Papst Clemens nach Rom berufen war, da ging die Plage mit den Agenten des Herzogs von Urbino wegen des Grabmals des Julius erst recht los. Clemens, der ihn in Florenz verwenden wollte, suchte ihn auf alle Weise los zu machen und gab ihm zu seinem Sachwalter einen Herrn Tomaso aus Prato,[1] der später Datarius wurde. Er aber, der den üblen Willen des Herzogs Alexander gegen sich kannte und sich sehr davor fürchtete, überdies die Gebeine vom Papst Julius, sowie das erlauchte Haus derer von Rovere liebte und ehrte, setzte Alles daran, um in Rom zu bleiben und an dem Grabmal zu arbeiten, umsomehr, als er überall beschuldigt wurde, wie gesagt worden ist, vom Papst Julius zu diesem Zwecke wohl 16.000 Scudi erhalten zu haben und sich damit wohl sein zu lassen, ohne das zu thun, wozu er verpflichtet war, eine Schmach, die er nicht ertragen konnte als Einer, der an seiner Ehre eitel ist, und daher verlangte, dass sich die Sache

[1] Dieser Msgr. Tomaso da Prato war Tomaso Cortesi da Prato, Bischof von Carriata und Datario di Roma unter dem Papste Clemens VII. Die Verhandlungen bezogen sich damals auf die Honorar- und Platzfrage, wie bereits angedeutet wurde, und auf die Entwerfung einer Façade für das Grabmal in S. Pietro ad vincula.

entscheide, und obwohl er schon alt war, lehnte er doch die höchst schwierige Unternehmung nicht ab, das zu beendigen, was er begonnen hatte. Als sie nun darüber an einander gerathen waren, und die Gegner keine Quittungen erwiesen, die auch nur annähernd den Betrag erreichten, wovon anfänglich die Rede war, sondern mehr als zwei Drittel an der Zahlung fehlten, wie sie vorher im Vertrag mit den beiden Cardinälen ausgemacht war, so glaubte Clemens, das sei die schönste Gelegenheit, ihn loszumachen und sich seiner ungehindert zu bedienen, liess ihn also kommen und sagte ihm: „Wohlan, sag', dass du dies Grabmal machen willst, aber, dass du wissen willst, wer dir den Rest zahlen wird." Michel Angelo, der die Absicht des Papstes kannte, dass er ihn in seinen Diensten beschäftigen möchte, antwortete: „Und wenn sich Einer findet, der mich zahlt?" Worauf Papst Clemens: „Du bist ein Narr, wenn du dir einbildest, dass dir Einer kommen wird, der dir auch nur einen Heller anbietet." Als er nun vor's Gericht kam und Herr Tomaso, sein Sachwalter, den Agenten des Herzogs diesen Vorschlag machte, begannen sie Einer den Andern anzusehen und beschlossen einhellig, er solle ein Grabmal machen, wenigstens für das, was er erhalten hatte. Michel Angelo, dem es schien, dass die Sache gut sei, sagte gerne zu, hauptsächlich bewogen durch das Ansehen des Cardinals von Montevecchio, ein Günstling von Julius II. und Onkel von Julius III. (gegenwärtig durch die Gnade Gottes unser Papst), der sich bei diesem Vertrage dreinlegte. Der Vertrag war so: er solle ein Grabmal von einer Fronte machen und sich dabei jener Marmorblöcke bedienen, die er schon für das vierseitige Grabmal hatte bearbeiten lassen, sie ihm anpassend so gut als es ginge, auch war er verpflichtet, sechs Statuen von seiner Hand dabei anzubringen. Nichtsdestoweniger wurde dem Papst Clemens zugestanden, er dürfe sich des Michel Angelo in Florenz oder wo er wollte bedienen, vier Monate im Jahre, da Seine Heiligkeit dies wegen der Arbeiten in Florenz nöthig hatte. Das war der Vertrag, der abgeschlossen wurde zwischen des Herzogs Excellenz und Michel Angelo.

XLIX. Hier aber muss man wissen, dass, als schon alle Rechnungen abgeschlossen waren, Michel Angelo, um dem Herzog von Urbino mehr verpflichtet zu erscheinen, und damit Papst Clemens

weniger Zuversicht hätte, ihn nach Florenz schicken zu können (wohin er auf keinen Fall gehen wollte), mit dem Gesandten und Agenten [1] Seiner Excellenz insgeheim abgemacht hatte, dass man sagen solle, er habe einige tausend Scudi mehr erhalten, als er deren wirklich erhalten hatte, was ihn dann sehr beunruhigte, da es nicht nur mit Worten ausgemacht, sondern ohne sein Wissen und Willen auch in den Vertrag war gesetzt worden, nicht da er entworfen, sondern da er niedergeschrieben wurde. Indess überredete der Gesandte ihn, dass ihm dies nicht zum Nachtheile gereichen werde, sintemal es wenig verschlüge, ob der Vertrag 20.000 Scudi angäbe oder 1000, dieweil sie einig waren, dass das Grabmal ausgeführt werden sollte nach Massgabe der wirklich erhaltenen Summe Geldes, wobei er hinzufügte, dass Niemand dies zu unternehmen hätte ausser ihm, und dass er vor ihm sicher sein könne wegen des Einverständnisses, das zwischen ihnen wäre. Damit beruhigte sich Michel Angelo, sowohl weil es schien, dass er auf ihn zählen könne, als auch weil er wünschte, dass ihm dies vor dem Papste als Vorwand dienen sollte, zu dem Zwecke der oben gemeldet worden. Und in dieser Weise ging's damals mit dieser Sache, aber deshalb war sie nicht zu Ende, denn nachdem er die vier Monate in Florenz gedient hatte und nach Rom zurückgekehrt war, suchte ihn der Papst anderweitig zu beschäftigen und ihm die Hauptwand der Capelle des Sixtus [2] malen zu lassen. Und als Einer, der ein richtiges Urtheil hatte, nachdem er darüber oft und oft nachgedacht hatte, entschloss er sich zuletzt, ihm den Tag des jüngsten Gerichtes machen zu lassen, indem er dafür hielt, er müsse durch den Reichthum und die Grösse des Gegenstandes jenem Manne Raum verschaffen, dass er zeigen könne, was seine Kräfte vermöchten. Michel Angelo, welcher wusste, was für eine Verpflichtung er gegen den Herzog von Urbino hatte, suchte dem Ding auszuweichen, so sehr er konnte; als er aber sich nicht loszumachen vermochte, zog er die Sache in die Länge, und währenddem er vorgab,

[1] Der hier erwähnte Oratore ist der Marchese Alberigo Malaspina.

[2] Die Hauptwand (facciata) der Capelle di Sisto ist erst unter Paul III. von Michel Angelo gemalt worden. Nach dieser Andeutung Condivi's scheint schon Clemens VII. daran gedacht zu haben, die leere Wandfläche zu decoriren.

sich mit den Carton zu beschäftigen, wie er es zum Theil auch that, arbeitete er insgeheim an jenen Statuen, die auf's Grabmal kommen sollten.

L. Inzwischen starb Papst Clemens,[1] und Paul III. wurde erwählt, der nach ihm schickte und ihn anging, er solle bei ihm bleiben. Michel Angelo, welcher fürchtete, in seiner Arbeit gehindert zu werden, anwortete, er könne dies nicht thun, denn er sei dem Herzog von Urbino vertragsmässig verpflichtet, bis dass er die Arbeit geendigt hätte, die er unter der Hand habe. Der Papst erzürnte darüber und sagte: „Dreissig Jahre sind's schon, dass ich diesen Wunsch habe, und jetzt, wo ich Papst bin, soll ich mir ihn nicht vergönnen? Wo ist der Vertrag? Ich will ihn zerreissen." Michel Angelo, als er sah, dass es so weit gekommen war, war nahe daran, Rom zu verlassen und in's Genuesische zu gehen, auf eine Abtei des Bischofs von Aleria, ein Günstling des Julius und sein sehr guter Freund, und dort sein Werk zu beendigen, denn der Ort lag bequem an Carrara, von wo aus man den Marmor leichtlich über's Meer herbeischaffen konnte. Er dachte auch daran, nach Urbino zu gehen, woselbst zu wohnen er früher beabsichtigt hatte, als in einem ruhigen Orte, und wo er um des Andenkens von Julius willen hoffte gerne gesehen zu sein, und dieserhalb hatte er einige Monate früher einen seiner Leute hingeschickt, um ein Haus und ein Stück Land zu kaufen; aber die Macht des Papstes fürchtend, wie er sie mit Recht fürchten musste, reiste er nicht ab und hoffte den Papst mit linden Worten zufriedenzustellen.

LI. Dieser aber bestand fest auf seinem Vorsatze, und ging eines Tages ihn zu Hause aufzusuchen, begleitet von acht oder neun Cardinälen, und wollte den Carton[2] sehen, der unter Clemens

[1] Clemens VII. starb am 25. September 1534; am 13. October desselben Jahres wurde Paul III. aus dem Hause Farnese gewählt.

[2] Die Nachrichten, welche hier über den Carton zu dem jüngsten Gerichte, der unter Clemens VII. bereits begonnen wurde, sowie über das Grabmal für Julius II. vorliegen, sind sehr beachtenswerth. Die Bezeichnung der beiden Figuren Rahel und Lea als Vita contemplativa und Vita attiva hängt mit dem Gedankengange Michel Angelo's über diese beiden Gestalten zusammen. Die Stellen Dante's im Purgatorio, auf welche hier Condivi hinweist, sind im cant. 28, v. 40, und besonders cant. 33, v. 109—121. Ueber den Antheil des Raffaello da Montelupo an der Ausführung der Rahel und Lea siehe

für die Hauptwand der Capelle des Sixtus gemacht war, dann die Statuen, die er schon für das Grabmal gemacht hatte, und jegliches Ding auf das Genaueste. Woselbst der hochwürdigste Cardinal von Mantua, der zugegen war, als er diesen Moses sah, von dem schon geschrieben worden und weiter unten ausführlicher wird geschrieben werden, sagte: „Diese Statue allein ist hinreichend, dem Grabmale des Papstes Julius Ehre zu machen." Papst Paul, nachdem er Jegliches gesehen, forderte ihn neuerdings auf, bei ihm zu bleiben, in Gegenwart vieler Cardinäle und des bereits genannten Hochwürdigsten und Durchlauchtigsten von Mantua, und da er den Michel Angelo standhaft fand, sagte er: „Ich werde machen, dass der Herzog von Urbino sich mit drei Statuen von deiner Hand begnügen wird, und dass die andern drei, die übrig bleiben, Andern zu machen gegeben werden." Auf diese Weise bewirkte er bei den Agenten des Herzogs, dass ein neuer Vertrag zu Stande kam mit der Bestätigung von des Herzogs Excellenz, der darin dem Papste nicht missfallen wollte. Michel Angelo nun, obgleich er, kraft des Vertrages, der ihn lossprach, es unterlassen konnte, die drei Statuen zu bezahlen, so wollte er nichtsdestoweniger die Ausgaben bestreiten und hinterlegte dazu und für den Rest des Grabmales 1580 Ducaten. So gaben sie die Agenten Sr. Excellenz in die Arbeit, und die Tragödie des Grabmales und das Grabmal selbst hatten ein Ende, welches man heute in der Kirche von S. Pietro in vincoli sieht, nicht nach dem ersten Entwurf mit vier Seiten, sondern mit einer, und zwar von den kleineren, nicht frei ringsum, sondern an eine Wand gelehnt, wegen der obgemeldeten Verhinderungen. Es ist wahr, dass es, so ausgeflickt und umgearbeitet wie es ist, trotzdem das ansehnlichste ist, das man in Rom und vielleicht überall findet, wenn schon wegen nichts Anderem, so schon wenigstens wegen der drei Statuen, die von der Hand des Meisters daran sind, unter denen die des Moses wunderbar ist, des Führers und Feldhauptmannes der Hebräer, welcher dasitzt in der Art eines Nachdenklichen

---

Grimm, l. c. III, pag. 347. Die Beschreibung, welche Condivi von dem Grabdenkmale macht, weicht etwas von der Beschreibung ab, welche Vasari (a. a. O. pag. 182, 1) gibt.

und Weisen, unter dem rechten Arm die Gesetzestafeln haltend und mit der Linken sich das Kinn stützend, wie ein müder und sorgenvoller Mann, zwischen den Fingern welcher Hand einige lange Bartbüschel hervorkommen, was gar schön anzuschauen ist. Das Gesicht ist voll Leben und Geist und dazu angethan, zugleich Liebe und Schrecken einzuflössen, wie es mit dem wirklichen gewesen sein mag. Er hat, so wie er pflegt beschrieben zu werden, die beiden Hörner über dem Kopfe, nicht weit über dem höchsten Punkt der Stirne. Er ist bekleidet und beschuht und mit nackten Armen und jegliches andere Ding nach antiker Weise. Ein wunderbares Werk und voller Kunst, am meisten aber, weil unter so schönen Gewändern, womit er bedeckt ist, alles Nackte hervorscheint, so dass die Kleidung den Anblick der Schönheit des Körpers nicht hindert, was man jedoch von ihm überall beobachtet sieht, in allen bekleideten Figuren, bei der Malerei und der Sculptur. Diese Statue ist von mehr als doppelter Lebensgrösse. Rechts von derselben, unter einer Nische, ist die andere, welche das beschauliche Leben vorstellt, eine Frau von mehr als natürlichem Wuchse, aber von seltener Schönheit, mit gebogenem Knie, nicht auf der Erde, sondern auf einem Sockel stehend, mit dem Gesichte und mit beiden Händen zum Himmel gekehrt, so dass es scheint, dass sie in jedem ihrer Theile Liebe athme. Auf der andern Seite, das ist links vom Moses, ist das thätige Leben, mit einem Spiegel in der rechten Hand, in welchem sie sich aufmerksam betrachtet, wodurch angezeigt wird, dass unsere Handlungen in überlegter Weise gethan werden sollen, und in der linken mit einem Blumenkranze. Worin Michel Angelo dem Dante gefolgt ist, den er immer sehr studirt hat, welcher in seinem Fegefeuer angibt, er habe die Gräfin Mathilde, die er für das thätige Leben nimmt, in einer Blumenwiese getroffen. Das Ganze des Grabmales ist durchwegs schön und hauptsächlich die Verbindung der Theile untereinander vermittels des Gesimses, so dass man nichts hinzuthun kann.

LII. Dies nun mag genug sein hinsichtlich dieses Werkes, ja ich glaube fast, dass es schon zu viel gewesen sei und anstatt des Vergnügens dem, der es gelesen, Langeweile gemacht habe. Nichtsdestoweniger hat es mir doch nothwendig geschienen, um

jene üble und falsche Meinung auszurotten, die in den Köpfen der Menschen eingewurzelt war, dass er 16.000 Scudi erhalten habe und das nicht machen wollte, was er zu machen verpflichtet war. Weder das Eine, noch das Andere ist wahr gewesen, indem er von Julius[1] für das Grabmal nichts erhalten hatte, als jene 1000 Ducaten, die er in so vielen Monaten in Carrara beim Brechen des Marmors verausgabt hatte. Und wie konnte er später Geld von ihm erlangen, da er anderen Sinnes geworden und nichts mehr vom Grabmale hören wollte? Ueber jene Gelder, die er nach dem Tode von Papst Julius von den zwei Cardinälen, den Testaments-Vollstreckern, erhalten hatte, besitzt er die urkundliche Beglaubigung von der Hand des Notars, die ihm der florentinische Bürger Bernardo Bini zugeschickt (welcher der Depositar war und die Gelder auszahlte), die sich vielleicht auf 3000 Scudi beliefen. Bei alledem war nie ein Mensch bereitwilliger zu irgend einer Arbeit, als er zu dieser, sowohl weil er wusste, welchen Ruf er dadurch erlangen würde, als auch wegen des Angedenkens, in welchem er stets die benedeite Seele des Papstes Julius gehabt hat, dessentwegen er das Haus derer von Rovere und besonders die Herzoge von Urbino geehrt und geliebt hat und um derer willen er zweien Päpsten die Zähne gezeigt hatte, wie es erzählt worden, die ihn von dieser Unternehmung abziehen wollten, und das ist es, worüber Michel Angelo sich beklagt, dass er statt des Dankes, der ihm gebührte, Hass dafür davongetragen und Schande erworben hatte.

LIII. Aber zum Papst Paul[2] zurückzukehren, sage ich, dass, als er nach dem letzten zwischen des Herzogs Excellenz

[1] Die Gerüchte, welche über die Honorarangelegenheit des Grabmales Papst Julius II. damals im Umlaufe waren, scheinen Michel Angelo und seine Freunde sehr in Aufregung gebracht zu haben. Nur so ist es begreiflich, dass Condivi dieser Sache ein eigenes Capitel widmet. Gegenwärtig ist man darüber ziemlich genau orientirt, zumeist durch die von Gaye publicirten hinlänglich bekannten Urkunden.

[2] Mit dem Breve vom 1. September 1535 berief Paul III. den Michel Angelo zum Supremo architetto, scultore e pittore del Palazzo apostolico. Ausserdem sicherte der Papst seinen Dienern die Vorrechte der päpstlichen zu, Michel Angelo aber aus Anlass des Gemäldes „Das jüngste Gericht" eine jährliche Lebensrente von zwölfhundert Scudi d' oro, deren Hälfte aus den Zolleinnahmen am Poübergange bei Piacenza gedeckt wurde.

und Michel Angelo geschlossenen Vertrage ihn in seinen Dienst genommen hatte, er von ihm verlangte, er solle das zur Ausführung bringen, was er schon zu des Clemens Zeiten begonnen hatte, und liess ihn die Hauptwand der Capelle des Sixtus ausmalen, die er schon mit Mörtel angeworfen und mit Bretterwänden eingeschlossen hatte, vom Boden auf bis an die Wölbung. An dieses Werk, da es die Erfindung von Papst Clemens gewesen und zu seiner Zeit begonnen worden war, brachte er das Wappen Paul's nicht an, obwohl der Papst ihn darum ersucht hatte. So grosse Liebe und Ehrfurcht hegte Papst Paul gegen Michel Angelo, dass er, wie sehr er dies auch wünschte, ihm deshalb doch nie übel wollte. In diesem Werke drückte Michel Angelo alles das aus, was die Kunst der Malerei aus einem menschlichen Körper machen kann, ohne irgend eine Geberde oder Bewegung wegzulassen. Die Composition der Historie ist verständig und wohl durchdacht, aber lang zum Beschreiben und vielleicht nicht nöthig, da davon so viele Zeichnungen[1] gedruckt und überall hingeschickt worden sind. Nichtsdestoweniger für den, der das Original nicht gesehen oder dem die Abbildung nicht zu Handen gekommen ist, sagen wir in Kürze: dass das Ganze eingetheilt ist in einen rechten und linken Theil, in einen oberen und unteren und mittleren; in dem mittleren, dem der Luft, nahe bei der Erde, sind die sieben Engel, die der heil. Johannes in der Apokalypse beschrieben, wie sie mit den Trompeten vor dem Mund die Todten von den vier Weltgegenden her zum Gericht rufen, unter denen es zwei

[1] Die Stiche, auf welche hier Condivi hindeutet, mögen die von *Beatrizet* sein; der erste Etat des jüngsten Gerichtes ist undatirt; der zweite von 1562. Eine Copie von dem Stiche des Beatrizet machte Niccolo della Casa, die im ersten Etat Salamanca exc. 1543 und 1545, im zweiten „And. Vaccarius formis" 1548 existirt. Der erste Etat des Stiches des jüngsten Gerichtes von Beatrizet fällt daher vor 1543. Dieser Beatrizet (Beautrizet) ist ein Lothringer, wahrscheinlich aus Luneville gebürtig, der den grössten Theil seines Lebens in Rom zubrachte. Ueber Niccolo della Casa sind wir ohne Nachricht. Giulio Bonasone stach gleichfalls das jüngste Gericht; der Stich ist ohne Datum (der Stich der Constantinsschlacht ist von 1544). Auch der Stich des jüngsten Gerichtes von G. Ghisi ist undatirt; die Propheten Michel Angelo's sind von ihm 1540 gestochen. Nach der Zeit Condivi's traten Martino Rota und M. Karlarus mit Stichen des jüngsten Gerichtes 1569 auf.

andere gibt mit dem geöffneten Buche in der Hand, in welchem ein Jeglicher lesend und das vergangene Leben erkennend, gleichsam aus sich selber über sich zu richten hat. Auf den Schall dieser Trompeten sieht man auf der Erde sich die Gräber öffnen und das menschliche Geschlecht heraussteigen mit verschiedenen und wunderbaren Geberden, währenddem Einige, nach der Weissagung des Ezechiel, nur ihre Gebeine vereinigt haben, sind Andere halb mit Fleisch bekleidet, Andere ganz. Der Eine nackt, der Andere mit den Leintüchern oder Bettlaken bekleidet, in welche gehüllt er zu Grabe getragen worden, und aus denen er herauszuwickeln sich bestrebt. Unter diesen gibt es Einige, die noch nicht völlig erwacht zu sein scheinen und, indem sie zum Himmel aufblicken, gleichsam ungewiss sind, wohin die göttliche Gerechtigkeit sie rufe. Da ist es ein ergötzlich' Ding, zu sehen, wie Einige mit Mühe und Anstrengung aus der Erde heraussteigen, und Andere mit ausgestreckten Armen den Flug zum Himmel nehmen, Andere ihn schon genommen haben, in die Lüfte erhoben, der Eine mehr, der Andere weniger, in verschiedenen Geberden und Weisen. Ueber den Engeln mit den Trompeten ist der Sohn Gottes in Majestät, den Arm und die mächtige Rechte erhoben, in der Weise eines Mannes, der erzürnt die Schuldigen verflucht und sie von seinem Angesichte in das ewige Feuer verjagt, und mit der nach der rechten Seite gestreckten Linken scheint er liebevoll die Guten zu versammeln. Auf seinen Richterspruch sieht man die Engel zwischen Himmel und Erde, gleichsam als Vollzieher des göttlichen Spruches, auf der Rechten den Auserwählten zu Hilfe eilen, denen der Flug von den bösen Geistern gehindert wird, und auf der Linken die Verdammten zur Erde zurückdrängen, die sich durch ihre Verwegenheit schon emporgehoben hatten, welche Verdammten jedoch von den bösen Geistern herabgezogen werden, die Hochmüthigen bei den Haaren, die Wollüstigen bei den Schamtheilen, und so fort jeder Lasterhafte bei dem Gliede, durch das er gesündigt hatte. Unterhalb dieser Verdammten sieht man den Charon mit seinem Nachen, so wie ihn Dante [1] in seiner Hölle

---

[1] Die Stellen im Dante, auf welche hier Condivi hindeutet, sind im Inferno, cant. 3, v. 82—130, cant. 5, v. 4—12.

beschreibt, im Sumpfe des Acheron, welcher das Ruder erhebt, um nach jeder Seele zu schlagen, die sich lässig erwiese, und wie der Kahn an's Ufer gelangt, sieht man alle jene Seelen um die Wette aus dem Kahne herausstürzen, angespornt von der göttlichen Gerechtigkeit, so dass, wie der Dichter sagt, die Furcht sich in Begierde wandelt. Haben sie dann von Minos das Urtheil erhalten, so werden sie von bösen Geistern nach der finstern Hölle gezerrt, woselbst man wunderbare Geberden der schmerzlichen und verzweifelten Gefühle sieht, wie sie der Ort verlangt. Rings um den Sohn Gottes, in den Wolken des Himmels, in dem mittleren Theile, bilden die schon auferstandenen Seligen einen Kranz und Krone, abgesondert aber und dem Sohne zunächst ist seine Mutter, sich so viel sie kann an ihn schmiegend, gleichsam als ob sie erschreckt und vor dem Zorne Gottes und seines Geheimnisses nicht sicher wäre. Nach ihr der Täufer und die zwölf Apostel und die Heiligen Gottes, ein Jeglicher dem furchtbaren Richter jenes Werkzeug vorweisend, durch welches er, da er seinen Namen bekannte, des Lebens beraubt wurde. Sanct Andreas das Kreuz, Sanct Bartholomäus die Haut, Sanct Lorenz den Rost, Sanct Sebastian die Pfeile, Sanct Blasius die eiserne Hechel, die heil. Katharina das Rad, und andere Dinge, durch die sie von uns können erkannt werden. Oberhalb dieser, auf der rechten und linken Seite, in dem oberen Theile der Wand, sieht man Gruppen von Engelein in anmuthigen und erlesenen Geberden, die im Himmel das Kreuz des Sohnes Gottes, den Schwamm, die Dornenkrone, die Nägel und die Säule, an der er gegeisselt wurde, aufweisen, um den Schuldigen die Wohlthaten Gottes vorzuhalten, deren sie vergessend und höchst undankbar gewesen sind, und um die Guten zu stärken und ihnen Zuversicht einzuflössen. Es gibt da unzählige Einzelnheiten, die ich mit Schweigen übergehe. Genug, dass, ausser der göttlichen Composition[1] der Historie,

[1] Das „jüngste Gericht" Michel Angelo's wurde enthüllt am 25. December 1541; mit diesem grossen Werke beschäftigte sich Michel Angelo seit 1534. Aus Condivi, Vasari, Varchi und anderen Zeitgenossen erfahren wir, dass dieses Gemälde den grössten Enthusiasmus erregte. Niccolo Martelli feierte es in einem Gedichte, das Michel Angelo mit einem Dankschreiben erwiderte. Das Werk ist heute, was es schon seiner Zeit war, ein

man alles Das dargestellt sieht, was die Natur aus einem menschlichen Körper machen kann.

LIV. Endlich, nachdem Papst Paul eine Capelle [1] erbaut hatte auf demselbigen Stockwerk, wo die schon genannte des Sixtus sich befindet, wollte er sie zum Andenken dieses Mannes durch ihn ausschmücken und liess ihn zwei Bilder auf die Seitenwände malen, auf dem einen derselben ist die Kreuzigung von Sanct Peter vorgestellt, auf dem andern die Geschichte des heil. Paulus, wie er durch die Erscheinung Jesu Christi war bekehrt worden, alle beide erstaunenswerth, sowohl im Allgemeinen und Ganzen, als auch insbesondere in jeder einzelnen Figur. Und das ist das letzte Werk, das man bis zum heutigen Tage von ihm in der Malerei gesehen hat, welches er beendigte, als er 75 Jahre alt war. Jetzt hat er eine Arbeit in Marmor unter den Händen, die er zu seinem Vergnügen macht, als Einer, der, voll von Erfindungen, alle Tage mit irgend einer heraus muss. Es ist das eine Gruppe von vier Figuren, mehr als lebensgross, nämlich ein vom Kreuze genommener Christus, der als Todter von seiner Mutter gestützt wird, welche man sich jenem Körper mit der Brust, mit den Armen und mit dem Knie unterschmiegen sieht in wunderbarer Geberde, wobei ihr aber von oben Nikodemus behilflich ist, der, stramm und fest auf den Beinen, ihn unter den Armen aufhebt, mannhafte Kraft bezeigend, und eine der Marien zur linken Seite, welche, obwohl sie sich sehr schmerzhaft bezeigt, nichtsdestoweniger nicht ermangelt, jenen Dienst zu thun, den die Mutter vor äusserstem Schmerz nicht leisten kann. Der Christus, [2] sich selbst überlassen,

---

„Miracolo d'Arte". — Leider wiederholen sich auch solche Wunder nicht. Die ersten kritischen Bemerkungen über das jüngste Gericht sind in L. Dolce's „Aretino" zu finden, eine frühe Erwähnung bei Biondo (Quellenschr. V. p. 38).

[1] Die nach dem Erbauer Paul III. genannte Paolini'sche Capelle wurde nach den Angaben des Antonio da San Gallo im Jahre 1541 ausgeführt. Die Nachwelt spendet diesen Gemälden Michel Angelo's die grosse Anerkennung nicht, die ihnen Condivi zollt.

[2] Diese Kreuzabnahme Michel Angelo's befindet sich hinter dem Hauptaltare des Domes in Florenz, an der Stelle, wo einmal Adam und Eva von Baccio Bandinelli aufgestellt war. Michel Angelo arbeitete diese Gruppe 1550. Blais de Vigenère schreibt in seiner Anmerkung zu Philostrat's „Les Images", Paris 1594: „L'an 1550, que j'estois à Rome, Michel Angelo commença un

sinkt hin, gelöst in allen Gliedern, aber in ganz verschiedener Haltung sowohl von dem, den Michel Angelo für die Markgräfin von Pescara gemacht hat, als auch von dem der Madonna delle febbre. Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit, die Schönheit und die Empfindungen zu beschreiben, die auf den schmerzlichen und traurigen Gesichtern, sowohl aller Anderen als auch der bekümmerten Mutter zu sehen sind, daher dies genügen möge. Ich muss sagen, dass es ein seltenes Ding ist und eine der mühsamsten Arbeiten, die er bis jetzt gemacht hat, hauptsächlich weil man alle Figuren wohl abgesetzt sieht, und die Gewänder der Einen sich nicht vermengen mit den Gewändern der Andern.

LV. Es hat Michel Angelo unendlich viele andere Sachen[1] gemacht, die von mir nicht angeführt worden sind, wie: den

---

Crucifiment, où il y avoit de dix à douze personnages non pas moindres que le naturel, le tout d'une seule pièce de marbre, qui estoit un chapiteau de l'une de ces huict grandes colonnes du temple de la Paix de Vespasien, dont il s'en voit encore une toute entière et debout, mais la mort, qui le prévint, empecha la perfection de ce bel ouvrage. Selon sa coutume ordinaire d'interrompre les plus haults desseins et projets des hommes, comme à Alexandre, Jules César et plusieurs autres." Bemerkenswerth ist die Erzählung desselben Franzosen, er habe Michel Angelo in Marmor arbeiten sehen, trotz seines Alters, obwohl nicht sehr robust, habe er in einer Viertelstunde mehr vom härtesten Marmor weggehauen, als drei junge Steinmetze in der dreifachen Zeit. Er hat mit einer solchen Leidenschaft gearbeitet, dass man glauben konnte, unter der Wucht der Hiebe gehe der ganze Marmor in Stücke. Diese Gruppe kam, man weiss nicht wann, von Rom nach Florenz; 1722 liess sie Grossherzog Cosimo III. in den Dom übertragen. Michel Angelo schenkte sie bei Lebzeiten dem Francesco Bandini; die Fehler im Marmor verleideten ihm die ganze Arbeit. Aus den Händen Bandini's kam sie in die des Tiberio. Zu Vasari's Zeiten war sie in den Handen des Pierantonio Bandini, des Sohnes des Francesco. Neuere Kunstforscher (Burckhardt „Cicerone", pag 675) stimmen in das Lob der Zeitgenossen über diese Gruppe nicht ein.

[1] Die in diesem Capitel erwähnten Werke Michel Angelo's gehören zu den bekanntesten Arbeiten von ihm; der Christus ist noch heutzutage in der Kirche Santa Mariā sopra Minerva in Rom. Diese Figur wurde 1521 in Marmor fertig; bei der Ausführung war ihm der Florentiner Bildhauer Federigo Frizzi behilflich. Der heil. Matthäus, unvollendet in der Akademie der schönen Künste in Florenz; er war für die Reihe der Apostelfiguren bestimmt, welche von Michel Angelo in Folge eines ihm am 24. April 1503 gegebenen Auftrages für den Dom in Florenz hätte ausgeführt werden sollen; aber schon im December 1505 verzichtete Michel Angelo auf diesen Auftrag.

Christus, der in der Minerva ist; einen heil. Matthäus in Florenz, den er begann, da er die 12 Apostel machen wollte, die auf die 12 Pfeiler der Domkirche kommen sollten, dazu Cartons zu verschiedenen Werken der Malerei, Entwürfe zu öffentlichen und Privat-Gebäuden, unendlich viele, und schliesslich auch zu einer Brücke, die über den grossen Canal in Venedig führen sollte, von neuer und niegesehener Gestalt und Art, und viele andere Dinge, die nicht zu sehen sind und von denen man lange schreiben könnte, wesshalb ich hier ein Ende damit mache. Er beabsichtigt, diese Pietà [1] irgend einer Kirche zu schenken und am Fusse des Altars, wo sie angebracht wird, sich begraben zu lassen. Unser Herrgott in seiner Gnade möge ihn uns noch lange erhalten, sintemal ich nicht zweifle, dass derselbige Tag zugleich das Ende seines Lebens und seiner Arbeit sein wird, wie man dies von Isokrates schreibt. Dass er noch viele Jahre zu leben hat, dazu gibt mir sichere Hoffnung sowohl sein lebensvolles und rüstiges Alter, wie auch das lange Leben seines Vaters, welcher, ohne zu wissen, was ein Fieber sei, es auf 92 Jahre brachte und mehr durch seinen Entschluss starb als durch Krankheit, in der Art, dass er als Todter, wie es Michel Angelo berichtet, dieselbe Gesichtsfarbe behielt, die er als Lebender hatte und mehr eingeschlafen als todt zu sein schien.

LVI. Es ist Michel Angelo von Kindheit auf ein Mann von vieler Arbeit gewesen und hat zur Gabe der Natur die Wissenschaft beigefügt, die er nicht durch die Mühe und Anstrengung Anderer erlernen wollte, sondern von der Natur selbst, die er sich als das wahre Muster vorsetzte. Dieserthalben gibt es kein Thier, dessen Zergliederung er nicht vorgenommen hätte, und an dem Menschen so viele, dass Jene, die ihr ganzes Leben dabei verbracht und Profession davon gemacht, kaum so viel davon wissen; ich spreche von der Kenntniss, die zur Kunst der Malerei und Sculptur nothwendig ist, nicht von den anderen

[1] Hier ist offenbar eine Lücke in dem Texte des Condivi. Er schreibt: „Fa disegno di donar questa Pietà" — erwähnt aber vorher keine Pietà. Vasari (pag. 249) erwähnt eine kleinere Pietà, von der man nicht weiss, was aus ihr geworden. Dass Michel Angelo sich mit dem Gedanken beschäftigt hat, seine Grabstätte mit einer Pietà in Verbindung zu bringen, erzählt Condivi; es ist dies auch recht glaublich.

Minutien, welche die Anatomen beachten, und dass dem so sei, das beweisen seine Gestalten, in denen so viel Kunst und Wissenschaft steckt, dass sie von was immer für einem Maler kaum nachzuahmen sind. Ich habe immer diese Meinung gehabt, dass die Anstrengungen und Bemühungen der Natur eine vorgeschriebene Grenze haben, von Gott gesetzt und angeordnet, die von einer gewöhnlichen Fähigkeit nicht kann überschritten werden, und dass dies nicht nur von Malerei und Sculptur gilt, sondern überhaupt von allen Künsten und Wissenschaften, und dass sie eine solche Anstrengung macht in Einem, dem sie die erste Stelle anweist, und der in dieser Fähigkeit Beispiel und Gesetz sein soll, in der Art, dass, wer dann in dieser Kunst etwas hervorbringen will, das werth ist, gelesen oder gesehen zu werden, dies entweder dasselbe sein muss, das schon von jenem Ersten war hervorgebracht worden, oder wenigstens diesem ähnlich sein und denselben Weg gehen, oder dass es, wenn es ihn nicht geht, um so viel untergeordneter sei, je mehr es sich von dem rechten Weg entfernt. Wie viele Philosophen haben wir nach Plato und Aristoteles gesehen, die geschätzt worden wären, ohne jenen nachzufolgen? Wie viele Redner nach Demosthenes und Cicero? Wie viel Mathematiker nach Euklid und Archimedes? Wie viele Aerzte nach Hippokrates und Galen? Oder Dichter nach Homer und Virgil? Und wenn es doch Einen gegeben hat, der in diesen Wissenschaften gearbeitet hat, und der ganz fähig gewesen wäre, von sich selbst an die erste Stelle zu gelangen, so hat nichtsdestoweniger ein Solcher, weil er sie schon besetzt fand, und weil es keine andere Vollkommenheit gibt, als jene, die die Ersten schon früher erreicht hatten, entweder die Unternehmung aufgegeben, oder sich, als ein Mann von Urtheil, der Nachahmung jenes Ersten gewidmet, der die Idee der Vollkommenheit vorstellt. Dies hat man heutigen Tages gesehen am Bembo,[1] am Sannazaro, am Caro, am Guidiccioni,

---

[1] Von den hier erwähnten Persönlichkeiten ist Pietro Bembo, geb. zu Venedig, 20. Mai 1470, gest. den 18. Jänner 1547, der berühmteste. Einer der grössten Gelehrten seiner Zeit und Führer der Humanisten, kam er 1512 nach Rom und blieb bis zu seinem Tode mit den Päpsten in enger Verbindung. — Sannazaro Pietro, ein geachteter Dichter, geb. zu Neapel 28. Juli 1458, gest. den 27. April 1530. — Caro Annibale, geb. 1507 zu Citta-Nova

an der Markgräfin von Pescara und an anderen Schriftstellern und Liebhabern der toscanischen Reime, welche, obgleich sie von hohem und sonderlichem Geiste gewesen, nichtsdestoweniger, da sie von sich selber nichts Besseres hervorbringen konnten, als was die Natur im Petrarca erreicht hat, sich entschlossen, ihn nachzuahmen, und zwar in so glücklicher Weise, dass sie gewürdigt worden, gelesen und zu den Guten gezählt werden.

LVII. Um nun dieses mein Gerede zu beendigen, sage ich; dass es mir scheint, die Natur sei in der Malerei und Sculptur gegen den Michel Angelo mit allen ihren Reichthümern freigebig und grossmüthig gewesen, so dass ich nicht zu tadeln bin, wenn ich gesagt habe, dass seine Gestalten schier unnachahmlich seien. Auch scheint es mir nicht, dass ich mich darin habe zuweit hinreissen lassen, denn abgesehen davon, dass er bis jetzt der Einzige gewesen ist, der den Meissel und den Pinsel zugleich in würdiger Art gehandhabt hat, und dass heute von den Alten kein Denkmal der Malerei übrig ist, wem weicht er denn in der Bildhauerei (wovon uns so Viele übrig sind)? Nach dem Urtheile der Leute von der Kunst gewisslich Niemandem, wenn wir nicht der Meinung der Menge nachtreten wollen, die ohne weitere Ueberlegung das Alterthum bewundert, indem sie das Genie und die Bemühung ihrer Zeiten beneidet, obgleich ich für jetzt noch von Keinem weiss, der das Gegentheil sagte, so sehr hat dieser Mann den Neid überflügelt. Rafael von Urbino, wie sehr er auch mit Michel Angelo wetteifern wollte, musste doch oftmals sagen, er danke Gott, dass er zu seiner Zeit geboren sei, denn er hatte ihm eine andere Manier abgesehen als jene, die er von seinem Vater, der ein Maler gewesen, und vom Perugino, seinem Meister, gelernt hatte. Aber welches grössere und deutlichere Zeichen der Vortrefflichkeit dieses Mannes kann es wohl geben, als die Anstrengung, welche die Fürsten der Erde gemacht haben, um ihn zu besitzen? Denn ausser den vier Päpsten Julius, Leo, Clemens und Paul, hat sogar der Gross-Türke, der Vater

bei Ancona, trat in enge Verbindungen mit dem Hause Farnese, mit B. Varchi und anderen Gelehrten, ein hervorragender Schriftsteller, gest. 21. November 1566 in Rom. — Guidiccioni Giovanni, Bischof von Fossombrone, geb. zu Via-Reggio 1480, gest. 1541 zu Macerata. Von ihm sind mehrere Reden und Gedichte gedruckt worden.

dessen, der heute das Regiment führt, wie ich oben gesagt, einige Mönche des heil. Franciscus mit Briefen an ihn gesandt, um ihn zu bitten, er solle zu ihm kommen, wobei er nicht nur durch Wechsel dafür sorgte, dass ihm in Florenz von dem Bankhause der Gondi [1] jene Summe Geldes ausgezahlt werde, die er zu seiner Wegzehrung verlangen würde, sondern auch, dass, wenn er nach Cossa käme, einem Gebiete nächst Ragusi, er von dort bis nach Constantinopel von einem seiner Grossen auf das Ehrenvollste solle begleitet werden. Franz Valois, König von Frankreich, bewarb sich um ihn auf mancherlei Weise und befahl, dass ihm in Rom, so oft er fortgehen wollte, dreitausend Scudi Reisegeld ausgezahlt würden. Von der Signorie in Venedig wurde der Bruciolo [2] nach Rom geschickt, um ihn einzuladen, jene Stadt zu bewohnen, und ihm einen Gehalt von sechshundert Scudi jährlich anzubieten, nicht um ihn zu irgend etwas zu verpflichten, sondern bloss, damit er jene Republik mit seiner Person beehre, unter der Bedingung, dass, wenn er in ihrem Auftrage irgend etwas machte, er dafür ganz so bezahlt werden sollte, als ob er keinen Gehalt von ihnen bezöge. Das sind keine gewöhnlichen Dinge und die etwa alle Tage vorfallen, sondern neue und ausserhalb des gewöhnlichen Brauches, auch pflegen sie nur bei ganz einziger und hervorleuchtender Tüchtigkeit vorzukommen, wie jene des Homer gewesen ist, um welchen viele Städte stritten, deren jede ihn für sich in Ausspruch nahm und sich zueignete.

LVIII. Und nicht weniger hoch als alle die schon Genannten hat auch ihn gehalten und hält ihn der gegenwärtige Papst Julius III., ein Fürst von grösstem Verstande und Liebhaber und Bewunderer aller Talente überhaupt, sonderlich aber der Malerei, Sculptur und Baukunst zugeneigt, wie man aus den Arbeiten klar erkennen kann, die Seine Heiligkeit im Palaste und im Belvedere

---

[1] Die Gondis gehören einer alten Florentiner Familie an, aus welcher eine nicht unbedeutende Zahl vorzüglicher Männer hervorgegangen. Der Palazzo Gondi, von Giuliano da San Gallo am Ende des XV. Jahrhunderts erbaut, ist eine Zierde des heutigen Florenz.

[2] D. M. Manni spricht in seinen Anmerkungen zu Condivi die Vermuthung aus, dass dieser Bruciolo derselbe Antonio Bruciolo aus Florenz sei, dessen Werke zwischen 1535 und 1545 in Venedig gedruckt wurden.

hat machen lassen und jetzt in seiner Villa Giulia [1] machen lässt (ein Denkmal und Unternehmen, würdig eines so hohen und vornehmen Geistes, wie des seinigen), die angefüllt ist von antiken und neuen Statuen und von einer so grossen Mannigfaltigkeit der schönsten Steine und kostbaren Säulen, von Stukkaturen, von Gemälden und jeder Art von Zierrath, von welcher ich mir vorbehalte, ein andermal zu schreiben, als einer, die ein besonderes Werk verlangt und für jetzt noch nicht ihre Vollendung erhalten hat. Er hat den Michel Angelo nicht benützt, um ihn arbeiten zu machen, weil er das Alter berücksichtigte, in welchem er sich befindet. Er kennt seine Grösse sehr wohl und freut sich ihrer, aber er hütet sich, ihm mehr aufzubürden, als ihm genehm ist, welche Rücksicht, meines Erachtens, dem Michel Angelo mehr zum Ruhme gereicht, als irgend welche Arbeiten, womit ihn die anderen Päpste beschäftigt haben. Es ist wahr, dass bei den Werken der Malerei und Baukunst, die Seine Heiligkeit unausgesetzt ausführen lässt, er ihn fast immer um seine Meinung und Urtheil angeht und dabei gar oft die Künstler ihn bis in sein Haus aufsuchen heisst. Es thut mir leid und auch Seiner Heiligkeit thut es leid, dass er wegen einer gewissen natürlichen Furchtsamkeit oder vielmehr Hochachtung oder Ehrfürchtigkeit, welche von Einigen Hochmuth genannt wird, keinen Gebrauch macht von dem Wohlwollen, der Güte und freigebigen Natur eines solchen, ihm so geneigten Papstes, welcher, wie ich es zuerst von dem hochwürdigsten Monsignor von Forli, seinem Kämmerer, gehört habe, oftmals gesagt haben soll, dass er gerne (wenn es möglich wäre) sich von seinen Jahren und dem eigenen Blute entziehen würde, um sie dem Leben desselbigen zuzugeben, auf dass die Welt nicht so bald eines solchen Mannes verlustig ginge. Welches ich auch, da ich

[1] Julius III. baute (1550—1553) die Villa Giulia — jetzt Vigna di Papa Giulio — in der Via Flaminia vor der Porta del Popolo. Gegenwärtig ist sie, obwohl theilweise Ruine und nicht mehr als Ein Ganzes dastehend, Gegenstand der Bewunderung von Künstlern und Kunstfreunden. An ihr haben Michel Angelo, Vasari, Vignola und Ammanati gearbeitet. Burckhardt bemerkt mit Recht, dass diese Villa nicht in gleichem Grade interessiren könne, wie Farnesina oder die Villa Madama; aber als „letzte Villa der Renaissance" sei sie doch sehr sehenswerth.

zu Seiner Heiligkeit Zutritt erhalten, mit meinen Ohren aus seinem Munde gehört habe, und überdies, dass, wenn er ihn überlebte, wie es der natürliche Lauf des Lebens zu erheischen scheint, er ihn einbalsamiren lassen und ihn bei sich haben wollte, damit dass sein Leichnam ewiglich sei, wie es seine Werke sind, was er auch im Beginne seines Pontificats demselben Michel Angelo sagte, da Viele gegenwärtig waren, so dass ich nicht wüsste, was für den Michel Angelo ehrenvoller und ein grösseres Zeichen sein könnte von dem Werthe, den Seine Heiligkeit auf ihn legte, als diese Worte.

LIX. Er bewies dies auch öffentlich, als er, nach dem Tode von Papst Paul und da er selber Papst geworden war, im Consistorium, in Gegenwart aller damals in Rom anwesenden Cardinäle, ihn vertheidigte und in Schutz nahm gegen die Widersacher des Baues von Sanct Peter, welche, nicht um seiner Schuld willen, wie sie sagten, sondern um seiner Helfershelfer wegen, ihn jener Autorität berauben wollten, die ihm von Papst Paul durch ein Motuproprio,[1] von dem etwas weiter unten geredet werden wird, war ertheilt worden, oder sie doch wenigstens einschränken; und derart vertheidigte er ihn, dass er ihm nicht nur das Motuproprio bestätigte, sondern ihn mit vielen würdigen Worten ehrte, und weder mehr den Klagen der Umstehenden noch Anderen Gehör schenkte. Michel Angelo kennt (wie er mir oftmals gesagt hat) die Liebe und das Wohlwollen Seiner Heiligkeit gegen ihn, sowie die Rücksichten, die er gegen ihn hat, und weil er ihm seine Dienste nicht dagegen in den Tausch geben und ihm zeigen kann, dass er es wohl erkennt, so ist ihm der Rest des Lebens weniger lieb, da er ihm unnütz und gegen seine Heiligkeit undankbar zu sein scheint. Ein Ding (wie er zu sagen pflegt) tröstet ihn einigermassen, dass er nämlich, da er weiss, wie klug Seine Heiligkeit ist, dadurch bei ihr entschuldigt zu sein hofft, und dass sein

---

[1] Das Motoproprio, von dem hier gesprochen wird, ist vom 23. Jänner 1552, in lateinischer Sprache geschrieben, an Michel Angelo direct gerichtet und zuerst von Bonnani, „Templi Vaticani historia", pag. 80—82, veröffentlicht. Das Original ist in der Casa Buonarroti. In diesem Breve bestätigt Julius III. den Michel Angelo als Architekten von S. Pietro in derselben Weise, wie es Paul III. gethan hat.

guter Wille werde angenommen werden, dieweil er nichts Anderes geben könne. Aber deshalb weigert er sich nicht, so weit seine Kräfte reichen, und in den Dingen, worin er etwas vermag, sein Leben an den Dienst desselben zu setzen, geschweige denn etwas Anderes, und dies habe ich aus seinem Munde. Nichtsdestoweniger machte Michel Angelo auf Verlangen Seiner Heiligkeit eine Zeichnung zu der Front eines Palastes,[1] den er in Rom zu erbauen Willens war, ein für Jeden, der es sieht, ungewöhnliches und neues Ding, unabhängig von jeglicher antiken oder neuen Art und Regel. So hat er es auch noch in vielen anderen seinen Sachen gemacht, in Florenz und in Rom, und damit gezeigt, es sei die Baukunst von den Früheren nicht so erschöpfend behandelt worden, dass kein Raum mehr da sei zu neuen, nicht weniger anmuthigen und schönen Erfindungen.

LX. Um nun zur Anatomie[2] zurückzukehren, so hat er das Zergliedern der Körper aufgegeben, weil das lange Hantieren damit ihm dermassen den Magen verdorben hatte, dass er weder etwas essen noch trinken konnte, das ihm anschlug. Es ist allerdings wahr, dass er sich von dieser Materie so gelehrt und bereichert trennte, dass er oftmals im Sinne hatte, zum Gebrauche derjenigen, die sich der Sculptur und Malerei widmen wollen, ein Werk zu schreiben, das von allen Arten der menschlichen Bewegungen und Stellungen handelte, und von den Knochen, nach einer sinnreichen Theorie, die er durch lange Praxis gefunden hatte; und er würde es geschrieben haben, wenn er nicht seinen Kräften misstraut und sich für unzulänglich gehalten hätte, eine derlei Sache mit der Würde und der Zierlichkeit zu behandeln, wie es ein in der Wissenschaft und in der Rede Geübter thun würde. Ich weiss wohl, dass er den

[1] Es ist nicht bekannt, für welchen Palast die Façade des Michel Angelo bestimmt war, noch ob die Zeichnung dieser Façade noch existirt.

[2] Die in diesem Capitel gemachten Bemerkungen Condivi's über die anatomischen Studien Michel Angelo's ergänzen das, was bereits früher in den Cap. XIII. und LVI. gesagt wurde; sie sind sehr bezeichnend für die Richtung, in der damals anatomische Studien betrieben wurden.

Von Michel Angelo existiren in mehreren Handzeichnungs-Sammlungen anatomische Studien, die auf Vorbereitungen zu einer literarischen Arbeit schliessen lassen; erschienen selbst ist nichts. Ebensowenig ist die von Condivi am Schlusse des Capitels angekündigte Arbeit veröffentlicht worden.

Albrecht Dürer [1] liest, dieser ihm sehr schwach vorkommt, da er es in seinem Geiste sieht, um wie Vieles schöner und nützlicher dieser sein Entwurf über selbige Materie wäre. Und um die Wahrheit zu sagen, Albrecht handelt nur von den Maassen und der Verschiedenheit der Körper, davon man eine sichere Regel nicht geben kann, und macht die Gestalten steif wie die Pfähle; von dem aber, was das Wichtigste ist, von den menschlichen Geberden und Bewegungen sagt er kein Wort. Und weil er heute schon von hohem und reifem Alter ist, auch nicht glaubt, der Welt diese seine Gedanken in der Schrift vorlegen zu können, so hat er mir mit grosser Liebe auf das Ausführlichste jegliches Ding eröffnet, worüber er auch zu verhandeln anfing mit Herrn Realdo Colombo, einem höchst ausgezeichneten Anatomen und Wundarzt und einem sehr grossen Freunde Michel Angelo's, und mir, welcher zu diesem Zwecke ihm den todten Körper eines Mohren schickte, eines sehr schönen Jünglings, und so wohl zu brauchen, wie man es nur wünschen konnte, und er wurde nach Sanct Agathe gebracht, wo ich wohnte und noch wohne, als nach einem abgelegenen Orte, an welchem Körper Michel Angelo mir viele seltene und verborgene Dinge wies, die vielleicht niemals so waren erkannt worden, die ich auch alle aufschrieb und eines Tages mit Hilfe irgend eines gelehrten Mannes herauszugeben hoffe zum Vortheil und Nutzen aller Jener, die sich der Malerei oder Sculptur widmen wollen. Aber jetzt genug davon.

LXI. Er widmete sich der Perspective und der Architektur, und was er daraus für Nutzen gezogen, das beweisen seine Werke. Auch hat Michel Angelo sich nicht begnügt mit der blossen Kenntniss der hauptsächlichsten Theile der Baukunst,

[1] Dies Werk *Albrecht Dürer's* behandelt nicht die Anatomie, sondern die Proportionslehre; es ist heutzutage noch ein Hauptwerk, das seinen bleibenden Werth hat. Die deutsche Ausgabe erschien im Todesjahre Albrecht Dürer's 1528, unter dem Titel: „Hierin sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden und beschriben, zu nutz allen denen, so zu diser Kunst lieb tragen." Schon 1532 erschien in Nürnberg eine lateinische Uebersetzung durch J. Camerarius. Der von Condivi erwähnte *Realdo Colombo*, ein berühmter Anatom seiner Zeit, starb 1559 zu Rom. Sein Hauptwerk ist das in Venedig 1559 gedruckte Werk: „XV Libri di Notomia."

sondern hat gleicherweise alles das wissen wollen, was zu dieser Profession irgendwie dienlich ist, wie z. B. Seilemachen, Gerüste oder Decken aufschlagen und ähnliche Dinge, worin er so geschickt war, wie Jene, die keine andere Profession haben, welches zur Zeit Julius' II. bei folgender Gelegenheit ersichtlich wurde. Als Michel Angelo die Wölbung der Capelle des Sixtus ausmalen wollte, befahl der Papst dem Bramante, er solle das Gerüst machen. Dieser, mit alledem, dass er der Baumeister war, der er war, wusste nicht, wie er es machen sollte, und durchlöcherte die Wölbung an mehreren Stellen, um durch die Löcher Seile herunterzulassen, die das Gerüste halten sollten. Wie Michel Angelo dies sah, lachte er darüber und frug den Bramante, wie er es zu machen hätte, wenn er bei den Löchern würde angelangt sein. Bramante, der keine Rechtfertigung wusste, antwortete bloss, dass man es nicht anders machen könne. Die Sache kam vor den Papst, und da Bramante dasselbe erwiderte, wandte der Papst sich zum Michel Angelo und sagte: „Da dies nichts taugt, so geh' und mach' es selber." Michel Angelo riss das Gerüst nieder und nahm die Seile heraus, die er einem seiner Arbeiter, einem armen Manne gab, wodurch er Ursache war, dass dieser zwei seiner Töchter verheiratete. Dann baute er ohne Stricke das seinige auf, das so gut verschränkt und zusammengesetzt war, dass es immer um desto fester hielt, je mehr es belastet wurde. Das war die Veranlassung dazu, dass dem Bramante die Augen aufgingen und dass er ein Gerüst aufschlagen lernte, was ihm dann beim Baue von Sanct Peter sehr zu Statten kam. Und trotz alledem, obwohl Michel Angelo in derlei Dingen nicht Seinesgleichen hatte, so wollte er nichtsdestoweniger von der Baukunst niemals Profession machen. Im Gegentheile, als letzthin Anton von San Gallo [1]

[1] Es gab zwei Antonio da San Gallo (di Bartolomeo d' Antonio, di Bartolomeo Picconi), geb. 1485, starb 1546, und Antonio da San Gallo (di Francesco di Bartolo di Stefano Giamberti), geb. 1455, gest. 1534 am 27. December. Hier ist der Erstgenannte gemeint, dessen Leben mit der Regierung des Papstes Paul III. (1538—1549) zusammenfällt.

Das hier erwähnte Breve des Papstes Paul III. veröffentlicht Bonnani in seiner „Historia templi Vaticani" (Romae 1696, Fol., pag. 77), ferner erwähnt die von Condivi angeführten Daten auch Vasari (XII, pag. 226—227).

gestorben war, der Baumeister des Sanct Peter-Gebäudes, und Papst Paul ihn an dessen Stelle setzen wollte, so wies er diese Bestellung lange zurück, und gab dabei an, es sei nicht seine Kunst; und so hartnäckig weigerte er sich, dass es nöthig wurde, dass der Papst es ihm befahl und ihm dieserthalb ein umfassendes Motuproprio ertheilte, das ihm später vom Papst Julius III. bestätigt wurde, der, wie ich gesagt habe, durch die Gnade Gottes unser jetziger Papst ist. Für diese seine Dienstleistung hat Michel Angelo niemals etwas gewollt, und verlangte, dass dies auch im Motuproprio ausgedrückt werde. So dass, als Papst Paul ihm eines Tages hundert Gold-Scudi schickte durch Herrn Piero Giovanni, damals Garderobenmeister Seiner Heiligkeit, gegenwärtig Bischof von Forli,[1] als welche sein Gehalt sein sollten für einen Monat auf Rechnung jenes Baues, so wollte er sie nicht annehmen, sondern sagte, dies sei nicht der Vertrag, den sie mit einander geschlossen, und schickte sie zurück, worüber sich Papst Paul erzürnte, wie mir noch Herr Alessandro Ruffini erzählt hat, ein römischer Edelmann, damals Kämmerer und Truchsess Sr. Heiligkeit, aber dessentwegen liess Michel Angelo nicht ab von seinem Entschlusse. Nachdem er diesen Auftrag angenommen hatte, machte er ein neues Modell,[2] sowohl weil gewisse Theile des alten ihm in mehrfacher Beziehung nicht gefielen, als weil das ein solches Unternehmen war, dass man eher hätte hoffen können, das Ende der Welt zu sehen, als die Beendigung von Sanct Peter, welches Modell, vom Papste gelobt und genehmigt, gegenwärtig ausgeführt wird zur grossen Befriedigung der Leute von Urtheil, wenngleich es Andere gibt, die es nicht billigen.

LXII. Michel Angelo widmete sich also, da er jung war, nicht bloss der Sculptur und Malerei, sondern auch allen jenen Beschäftigungen, welche zu diesen gehören oder mit ihnen zusammenhängen, und dies that er mit solchem Eifer, dass er für eine Zeit

---

[1] Der Bischof von Forli ist Piero Giovanni Aliotti. Dieselbe Thatsache, mit Bezeichnung derselben Persönlichkeiten, erzählt Vasari (XII, pag. 228).

[2] Ueber das Modell zur Peterskirche siehe Vasari X, pag. 17, XII, pag. 227, 252. Michel Angelo machte zuerst ein Modell aus Thon und dann liess er es durch einen Maestro Giovanni Franzese in Holz ausführen. Ueber Letzteres verbreitet sich Vasari ausführlich.

sich von dem Verkehre mit den Menschen fast ganz abwendete und nur ausnahmsweise mit einigen Wenigen umging. Deshalb wurde er von den Einen für stolz gehalten, und von den Andern für absonderlich phantastisch, während er weder den einen noch den andern Fehler hatte, sondern (wie dies vielen vortrefflichen Männern gegangen ist) die Liebe zur Arbeit und die beständige Ausübung der Kunst machten ihn einsam, und er fand in ihnen so sehr seine Freude und seine Befriedigung, dass die Gesellschaft ihm nicht nur kein Vergnügen machte, sondern ihm Verdruss bereitete, weil sie ihn von seinen Gedanken abwendete und er (wie man es von dem grossen Scipio zu erzählen pflegt) niemals weniger allein war, als wenn er allein war.

LXIII. Jedoch hat er gerne Freundschaft gehalten mit Jenen, aus deren tugendhaftem und gelehrten Gespräche er einigen Gewinn ziehen konnte, und in denen ein Strahl der Vortrefflichkeit aufleuchtete, wie mit dem hochwürdigsten und erlauchten Monsignor Polo, wegen seiner seltenen Tugenden und seiner unvergleichlichen Güte, gleicherweise mit dem Cardinal Crispo, meinem hochwürdigsten Patron, weil er in ihm, ausser vielen guten Eigenschaften, einen seltenen und ausgezeichneten Verstand gefunden; auch war er noch dem hochwürdigsten Cardinal Santa Croce sehr zugethan, einem höchst würdigen und klugen Mann, von dem ich oftmals auf das Ehrenvollste habe sprechen hören, und vom hochwürdigen Maffei, dessen Güte und Einsicht er immer gepriesen hat, und überhaupt liebt und verehrt er alle Anhänger des Hauses Farnese wegen des lebhaften Andenkens, in welchem er den Papst Paul hält, dessen er mit grösster Ehrfurcht gedenkt und ihn stets einen guten und heiligen Alten nennt; so auch mit dem hochwürdigsten Patriarchen von Jerusalem, dem früheren Bischof von Cesena, mit welchem er längere Zeit in grosser Vertraulichkeit verkehrt hat, als Einer, der an einer so reinen und freien Seele grosses Gefallen fand. Ueberdies war er sehr genau befreundet mit meinem hochwürdigsten Patron, dem Cardinal Ridolfi guten Angedenkens, dem Schutzhafen aller Tugendhaften. Es gäbe da noch einige Andere, die ich übergehe, um nicht weitläufig zu werden, wie Monsignor Claudius Tolomei, Herr Lorenzo Ridolfi, Herr Donato Gianotti, Herr Leonardo Malespini, der Lottino, Herr Thomas del Cavaliere und andere

gelehrte Edelleute, über die ich mich nicht weiter auslasse.[1] Endlich hat er auch den Hannibal Caro sehr lieb gewonnen, von dem er mir gesagt hat, es sei ihm leid, dass er nicht schon früher mit ihm umgegangen sei, da er ihn sehr nach seinem Geschmacke gefunden habe. Insbesondere liebte er die Markgräfin von Pescara[2] gar sehr, von deren göttlichem Geist er entflammt war und von der er auch über die Massen geliebt wurde. Von ihr besitzt er noch viele Briefe, die erfüllt sind von der reinsten und süssesten Liebe, wie sie aus diesem Herzen hervor-

---

[1] Die hier genannten Persönlichkeiten gehören theilweise auch dem Kreise an, der sich um Vittoria Colonna versammelte — so Monsignor *Polo*, von Paul III. zum Cardinal erwählt, so der gelehrte Cardinal *Querini*, Bischof von Brescia (die Briefe beider Cardinäle erschienen 1744 und 1745 in Brescia), so *Claudio Tolomei*, geb. zu Siena 1492, gest. zu Rom den 23. März 1555, ein gelehrter Schriftsteller, welcher den Vitruv commentirte und seit 1516 sich in Rom aufhielt. — Der hier erwähnte Maffei ist *Raf. Maffei*, geb. zu Volterra (daher auch Raphael Volterranus genannt), gest. ebendaselbst am 25. Jänner 1522, 70 Jahre alt, ein Antiquar und Philolog, dessen Werke seinerzeit viel gelesen wurden (1722 gaben Falconini seine Biographie heraus), — *Ridolfi Lorenzo*, ein florentinischer Edelmann, der in der politischen Geschichte seiner Vaterstadt eine Rolle spielte. — Msgr. Tommaso del *Cavaliere* und Lionardo *Malespini*, Römer, die damals mit gelehrten Kreisen verkehrten, deren Lebensverhältnisse nicht bekannt sind.

[2] Das Verhältniss Michel Angelo's zu *Vittoria Colonna* wird hier von Condivi ausführlicher berührt als von Vasari. Die neueren Biographen Michel Angelo's beschäftigen sich sämmtlich eingehend mit demselben, H. *Grimm*, *Hartford*, *Ch. Clement* u. A. m.; auch *Burkhardt*, *Dusmenil*, *Razinski* gedenken desselben mehr oder minder eingehend. Ihre Lebensverhältnisse können als bekannt vorausgesetzt werden; ihre Gedichte hat Frau *Arndts* in das Deutsche übertragen. Geb. 1480 zu Marino, Tochter des Fabrizio Colonna, verlor sie in jungen Jahren (1525) ihren Gemahl Ferrante d' Avalos, Marchese von Pescara. Ihre Beziehungen zu Michel Angelo datiren aus der Zeit 1536—1538. In diesem Jahre wurden ihre Gedichte zum ersten Male gedruckt. Nach 1541 zog sie sich nach Viterbo in das Kloster der heil. Katharina zurück. In dem letzten Jahre ihres Lebens hielt sie sich wieder in Rom auf. Sie starb 1547 in den letzten Tagen des Februar, im 57. Jahre ihres Alters, im Palaste des Giuliano Cesarini, des Gemahles der Giulia Colonna. Die Gedichte Michel Angelo's (s. die Bearbeitung von *Grasberger* und die Originalausgabe von *Giusti)*, welche sich auf die Vittoria Colonna beziehen, sind das schönste Denkmal, das Michel Angelo seiner Freundin, der geistvollsten Dichterin Italiens in ihrem Jahrhunderte und einer der bedeutendsten Frauen überhaupt, gesetzt hat. S. *H. Grimm*, a. a. O. III. S. 139—176.

zugehen pflegten, wogegen er an sie viele und viele Sonetten geschrieben hat, voll von Geist und süsser Sehnsucht. Sie verliess des Oefteren Viterbo und andere Orte, wohin sie zum Vergnügen und um den Sommer zu verbringen, gegangen war, und kam nach Rom, durch keine andere Ursache dazu bewogen, als um Michel Angelo zu sehen, und er seinerseits hegte eine solche Liebe zu ihr, dass ich ihn habe sagen hören, es thäte ihm nichts so leid, als dass, wie er sie beim Scheiden von diesem Leben zu sehen ging, er ihr nicht auch die Stirne oder Gesicht geküsst habe, gleichwie er ihr die Hand geküsst. Ueber ihren Tod war er oftmals genug in sich verloren und wie von Sinnen. Er machte auf Begehr dieser Dame einen nackten Christus,[1] der eben vom Kreuze ist abgenommen worden, welcher wie ein sich selbst überlassener todter Körper zu den Füssen der allerheiligsten Mutter hinfallen würde, wenn er nicht von zwei Engelein mit den Armen würde unterstützt werden. Sie aber, die unter dem Kreuze sitzt mit einem thränenvollen und schmerzlichen Gesicht, hebt beide Hände mit offenen Armen zum Himmel empor, und mit einem Spruche, der auf dem Stamme des Kreuzes geschrieben steht:

„Nicht denkt man daran, was für ein Blut es kostet!"

Das Kreuz ist jenem der Bianchi ähnlich, das in der Zeit der grossen Seuche im Jahre 1348 in der Procession getragen und dann in die heilige Kreuz-Kirche zu Florenz gestellt wurde. Er machte auch noch aus Liebe zu ihr eine Zeichnung zu einem

---

[1] Die Zeichnungen, die Michel Angelo für die Vittoria Colonna machte, sind verschollen, wohl aber werden Gemälde und Stiche angeführt, deren Compositionen auf die Zeichnungen zurückgeführt werden; insbesondere ein Stich von Marcello Venusti und eine Madonna mit dem Leichname Christi, gemalt von Seb. del Piombo, im Besitze der Sammlung von Blaise Castle (Waagen Treasures, III, pag. 188). — Der Vers: „non vi si pensa, quanto sangue costa" ist aus dem 29. Ges. aus Dante's Div. Com. Paradies. In einem im brittischen Museum aufbewahrten Briefe der Vittoria Colonna an Michel Angelo (s. Grimm l. c. III. 340) spricht sie von der Zeichnung des Crucifixes, deren Condivi gedenkt. Sie schreibt an Michel Angelo: „Unico maestro e mio singolarissimo amico" mit Begeisterung darüber, nie habe sie gesehen, und kann man sehen, ein besseres, lebendiger und vollendeter gemachtes Bild — sie habe es bei Licht, mit dem Glas und mit dem Spiegel angesehen, „e non viddi mai la più finita cosa".

Jesus Christ am Kreuze, nicht mit dem Aussehen eines Todten, wie es gewöhnlich geschieht, sondern in göttlicher Haltung, das Gesicht zum Vater erhoben, und es scheint, dass er sagt „Eli, Eli!" und man sieht daselbst diesen Körper, nicht wie einen sich selbst überlassenen Leichnam hinsinken, sondern einem Lebendigen gleich, ob der grausamen Schmerzen erschaudern und sich krümmen.

LXIV. Und gleich wie er sich ergötzt hat an dem Gespräche gelehrter Männer, so hat ihm auch die Lectüre Freude gemacht, sowohl der Schriftsteller in Prosa als derer in Versen, unter denen er insbesonders den Dante [1] bewundert hat, ergötzt von dem wunderbaren Geiste jenes Mannes, den er fast ganz auswendig weiss, obwohl er den Petrarca vielleicht nicht weniger inne hat, und er hat sich nicht bloss damit ergötzt, ihn zu lesen, sondern manchmal auch selber zu dichten, wie man es auch aus einigen seiner Sonetten ersieht, die eine sehr gute Probe abgeben von seinem grossen Verstand und seiner Erfindungsgabe; über einige derselben sind etliche Reden und Betrachtungen des Varchi [2] erschienen. Aber damit hat er sich mehr zu seinem

---

[1] Dante gehört zu jenen Dichtern, die auf Michel Angelo einen bestimmenden Einfluss gehabt haben. Petrarca ahmte Michel Angelo in seinen Sonetten nach, wie alle seine Zeitgenossen es gethan haben. Gori führt in seinen Noten zu Condivi (pag. 112—114) das lateinische Document an, welches die florentinische Akademie wegen Ueberführung der Gebeine Dante's von Ravenna nach Florenz an Leo X. richtete. Michel Angelo, Mitglied dieser Akademie, unterzeichnete diese Supplik mit den Worten: „Jo Michelagniolo schultore il medesimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al divin poetà fare la sepultura sua chondecente e in loco onerevole in questa citta." Der Bildhauer Ant. Montanti besass ein Exemplar von Dante's Divina Commedia, das Michel Angelo mit Randverzierungen schmückte. Das Exemplar ging leider bei einem Schiffbruche verloren. (Vasari XII, pag. 217, A. 3.)

[2] *Benedetto Varchi*, geb. zu Florenz 1502, gest. am 18. December 1565, einer der vorzüglichsten Historiker und Humanisten Italiens. Er stand in nahen Beziehungen zu Michel Angelo. Im Jahre 1549 erschienen bei Lorenzo Torrentino in Florenz seine „Due lezioni", nella prima delle quali si dichiara un sonetto del Michel Angelo — die erste der beiden Reden, welche das Sonett „Non ha l' ottimo artista alcun concetto" behandelt, ist oft wieder abgedruckt worden. Sie wurde 1546 in der Florentiner Akademie gehalten. Die zweite Rede wurde an demselben Orte und in demselben Jahre gehalten. Sie behandelt das damals beliebte Thema „della maggioranza dell' arti, et

Vergnügen beschäftigt, als weil er davon Profession machte, indem er sich dabei stets herabsetzte und seine Unwissenheit in diesen Dingen anklagte.

LXV. Er hat in ähnlicher Weise mit grossem Eifer und Aufmerksamkeit die heiligen Schriften gelesen, sowohl die des alten als des neuen Testamentes,[1] nebst den Arbeiten Jener, die sich um selbe bemüht haben, wie die Schriften des Savonarola, gegen den er immer eine grosse Zuneigung gehabt, und von dem ihm im Geiste das Andenken seiner lebendigen Rede geblieben war. Auch die Schönheit des Körpers hat er geliebt, als Einer, der sie auf das Beste kennt, und dermassen hat er sie geliebt, dass dies gewissen fleischlich gesinnten Menschen, die keine andere Liebe zur Schönheit begreifen, als eine lüsterne und schandbare, Ursache gegeben hat, von ihm Uebles zu denken und zu sprechen, als ob Alkibiades, ein sehr schöner Jüngling, nicht

---

qual sia più nobile la Scultura o la Pittura". — Dass auch Michel Angelo sich mit dieser Frage beschäftigt hat, wissen wir aus den Unterredungen, welche nach einer Aufzeichnung des Francesco d'Hollanda Graf Razinski veröffentlicht hat.

Seine Leichenrede auf den Tod Michel Angelo's erhielt gleiche Anerkennung. Sie wurde in der Kirche San Lorenzo abgehalten und erschien zum ersten Male bei Giunti in Florenz 1564.

Ausser *B. Varchi* hat noch ein Giovanni Maria Tarsia eine Leichenrede gehalten, und ein Bildhauer, *Benvenuto Cennini*, cittadino Fiorentino — beide mit Sonetten und Gedichten aus ähnlicher Veranlassung, gedruckt in Florenz bei B. Sermartelli (1564), beide aber, ohne etwas zum Leben und zur Charakteristik Michel Angelo's beizutragen.

[1] Michel Angelo's Vorliebe für das alte und neue Testament und für die Schriften Savonarola's bestätigt auch Vasari (l. c. p. 276) mit bezeichnenden Worten: „Dillettossi molto della Scrittura sacra, come ottimo cristiano che egli era; ed ebbe in gran venerazione l' opere scritte da Fra Girolamo Savonarola, per avere udito la voce di quel frate in pergamo". — Ueber die christliche Weltanschauung Michel Angelo's und seine Stellung zur Kirche weiss H. *Grimm* vom Standpunkte des modernen Protestantismus Vieles zu erzählen, das auf heftigen Widerspruch *Giusti's* in seiner Ausgabe der Gedichte Michel Angelo's stösst. Ueber Savonarola von specifisch katholischem Gesichtspunkte spricht *Rio* in seiner „l'Art chrétien", Paris, 1861, B. II, p. 405—551, von historischem am Besten, ausser Rudelbach und Meier, *Villari* in seiner „Storia di G. Savonarola", Firenze 1859, 2 Bde. Dass Savonarola auf die politischen Anschauungen Michel Angelo's von grossem Einflusse gewesen ist, geht am deutlichsten aus der Haltung Michel Angelo's in den Kämpfen der Florentiner gegen die Suprematie des Hauses Medici hervor.

wäre vom Sokrates auf das Keuscheste geliebt worden, so dass er zu sagen pflegte, er erhebe sich von seiner Seite, wenn er sich neben ihn gelegt hatte, nicht anders, als von der Seite seines Vaters. Ich habe den Michel Angelo zu öftern Malen selber über die Liebe sprechen und sich unterreden hören, und habe dann auch von Jenen gehört, die anwesend waren, dass er von der Liebe nicht anders gesprochen, als davon im Platon[1] geschrieben steht. Ich meinestheils weiss nicht, was Platon darüber sagt, aber ich weiss wohl, dass, nachdem ich so lange und innig mit ihm verkehrt habe, ich aus seinem Munde nichts als die ehrbarsten Reden habe hervorgehen gehört, welche wohl die Kraft hatten, in der Jugend jede wüste und zügellose Begierde auszulöschen, die in derselben entstehen mochte. Und dass in ihm keine hässlichen Gedanken auftauchten, kann man auch daraus erkennen, dass er nicht allein die menschliche Schönheit geliebt hat, sondern überhaupt jedes schöne Ding, ein schönes Pferd, einen schönen Hund, eine schöne Gegend, eine schöne Pflanze, einen schönen Berg, einen schönen Wald und jegliches Ding, das in seiner Art schön und ausgezeichnet war, was er dann mit wunderbarer Erregung bewunderte, wobei er das Schöne der Natur gleichermassen auswählte, wie die Bienen die Süssigkeit der Blumen einsammeln, um sich ihrer dann zu ihrem Werke zu bedienen, was auch stets alle Jene gethan haben, die in der Malerei einigen Ruf gehabt. Jener alte Meister, als er eine Venus machen wollte, begnügte er sich nicht damit, eine einzige Jungfrau zu sehen, sondern wollte viele derselben betrachten, und sie zu seiner Venus benützen, indem er von jeder den schönsten und vollendetsten Theil nahm. Und in der That, wer da glaubt, er könne ausserhalb dieses Weges (auf dem man

[1] Diese Stelle, bezeichnend für die geringe gelehrte Bildung Ascanio Condivi's, beweist, wie einflussreich Plato und die neuplatonische Schule Marsilio Ficino's auf die Künstler des XVI. Jahrhunderts gewesen ist. So fern ihnen Aristoteles stand, so befreundet waren sie mit Plato. Die Schriften fast aller über Kunst philosophirenden Schriftsteller klingen an die Ausdrucksweisen Plato's an. — Condivi vertheidigt hier Michel Angelo lebhaft gegen Vorwürfe, die Anhängern Plato's in der Zeit Michel Angelo's gemacht wurden. Ob diese Vertheidigung auch auf das Sonett an Gandolfo Porsino, und die Grabschrift auf die Mancina, „an der ein anständiger Mensch nichts als ihre Schönheit zu loben fand", sich bezieht, bleibt dahingestellt.

allein zu der wahren Theorie gelangen kann) in dieser Kunst es zu irgend etwas bringen, der irrt sich gar sehr.

LXVI. Er ist in seiner Lebensweise immer sehr mässig gewesen, indem er die Speisen mehr der Nothwendigkeit wegen nahm, als wegen der Annehmlichkeit, besonders wenn er mit einer Arbeit beschäftigt war, zu welcher Zeit er sich meistens mit einem Stück Brod begnügte, das er sogar während der Arbeit verzehrte. Jedoch lebt er seit einiger Zeit mit grösserer Sorgfalt, da sein mehr als reifes Alter dies verlangt. Oftmals habe ich ihn sagen hören: „Ascanio, wie reich ich auch gewesen sein mag, so habe ich doch immer gelebt wie ein Armer". Und gleichwie er wenig Speise brauchte, so auch wenig Schlaf, der ihm nach dem, was er sagt, selten gut gethan hat, weil er, wenn er schläft, fast immer an Kopfweh leidet, überdies macht ihm das zu viele Schlafen einen schlechten Magen. Währenddem dass er am kräftigsten gewesen, hat er zu öfteren Malen angekleidet geschlafen und mit den Stiefeln an den Füssen, die er stets getragen hat, sowohl aus Ursache der Krämpfe, woran er immerfort gelitten, als auch aus anderen Gründen, und manchmal unterliess er es so lange sie auszuziehen, dass dann mit den Stiefeln zugleich die Haut mitging, wie bei den Schlangen. Er schaute niemals auf den Groschen, noch trachtete er Geld aufzuhäufen, zufrieden mit dem, was zum anständigen Leben hinreichte, daher er, obwohl von vielen Herren und reichen Leuten unter grossen Versprechungen um etwas von seiner Hand angegangen, nur in seltenen Fällen etwas gemacht hat, und dann mehr aus Freundschaft und Wohlwollen als aus Hoffnung auf Gewinn.

LXVII. Er hat viele von seinen Sachen verschenkt, aus denen er, wenn er sie hätte verkaufen wollen, ein unendliches Geld hätte herausschlagen können, wie es, als ob es weiter nichts wäre, mit den zwei Statuen ging, die er dem Herrn Robert Strozzi,[1] seinem grossen Freunde, schenkte. Nicht allein

[1] Die beiden sogenannten „Sklaven" — prigioni nennt sie Condivi —, die zum ursprünglichen Grab-Monumente für Julius II. gehörten und von Michel Angelo schon in sehr früher Zeit ausgeführt wurden, kamen durch Robert Strozzi in den Besitz des Königs Franz I., der sie in dem Schlosse Escoven (Ecuan) aufstellen liess. Dieses nahe bei Paris gelegene Schloss

mit seinen Werken ist er freigebig gewesen, sondern auch mit seiner Börse hat er oft die Bedürftigkeit manches armen, der Wissenschaft oder der Malerei Beflissenen unterstützt, wovon ich Zeuge sein kann, da ich ihn gegen mich selbst so habe verfahren gesehen. Niemals war er eifersüchtig auf die Bemühungen Anderer, selbst nicht in seiner Kunst, mehr aus natürlicher Güte, als wegen der Meinung, die er von sich hatte. Im Gegentheil hat er überhaupt Alle gelobt, auch den Rafael von Urbino, zwischen welchem und ihm es einst in der Malerei einen Zusammenstoss gab, wie ich erzählt habe, nur habe ich ihn sagen hören, dass Rafael diese Kunst nicht von Natur aus inne hätte, sondern durch langes Studium. Es ist nicht wahr, was Viele ihm anhängen, dass er nicht unterrichten wollte, im Gegentheil, er hat dies gerne gethan, und ich habe es an mir selber erfahren, als welchem er sein jegliches Geheimniss eröffnet hat, das zu dieser Kunst gehört, jedoch das Unglück hat gewollt, dass er auf Subjecte stiess, die entweder wenig befähigt waren, oder wenn sie es gewesen, nicht angedauert haben, sondern, sobald sie einige Monate in seiner Lehre gestanden, sich für Meister hielten. Und wenngleich er dies gerne gethan, so war es ihm doch nicht angenehm, dass man es wisse, weil er lieber gut handeln, als gut zu handeln scheinen wollte. Auch muss man wissen, dass er immer diese Kunst auf adelige Personen übertragen wollte, wie es die Alten pflegten, und nicht auf plebejische.

LXVIII. Er hat das dauerhafteste Gedächtniss gehabt, so dass, obwohl er so viele Tausende von Gestalten gemalt hat, wie man sie sieht, er doch nie eine gemacht hat, die der andern ähnlich wäre, oder dieselbe Geberde machte; im Gegentheile habe ich ihn sagen hören, er ziehe nie eine Linie, ohne dass er sich erinnerte, wenn er sie jemals gezogen hat, wo er sie dann auslöscht, falls es öffentlich gesehen werden soll. Er ist auch von der mächtigsten Einbildungskraft, woher es erstlich gekommen

---

gehörte den Montmorency's, denen Franz I. diese beiden Figuren zum Geschenke machte. (Vasari l. c. pag. 277.) — Gegenwärtig befinden sie sich im Louvre.

Gori führt in seinen Anmerkungen zu Condivi an, dass die Stelle am Schlusse dieses Capitels: „volendo più tosto fare, che parer di far bene" einer Stelle des Sallust (Bell. Cat. B. LIV. 5) entnommen, in welcher bei der Charakteristik Cato's das Wort „esse, quam videri, bonus valebat".

ist, dass er von seinen Sachen wenig befriedigt war, und dass er sie stets herabgesetzt hat, weil es ihm nicht schien, dass die Hand jene Idee erreicht habe, die er sich innerlich ausgebildet. Dann ist daher gekommen (wie es dem grössten Theile Jener geht, die sich dem thatenlosen und beschaulichen Leben hingeben), dass er furchtsam war, ausser in gerechter Entrüstung, wenn entweder ihm oder Anderen ein Unrecht und Schimpf angethan wurde wider die Gebühr, in welchem Falle er mehr Muth bezeigt als Jene, die für muthig gelten, bei anderen Vorfällen ist er höchst geduldig. Von seiner Bescheidenheit könnte man nicht so viel sagen, als er verdiente, sowie von seinen vielen anderen Gaben und Gewohnheiten, die auch mit scherzhaften Einfällen und witzigen Reden ausgeschmückt waren, dergleichen jene gewesen sind, die er in Bologna gegen einen Edelmann führte, der, als er die Grösse und den Umfang der Bronze-Statue sah, die Michel Angelo gemacht hatte, sich verwunderte und sagte: „Was glaubt ihr, dass grösser sei, diese Statue oder ein Paar Ochsen?" Worauf Michel Angelo: „Je nach den Ochsen, die ihr meint; meint ihr die hiesigen von Bologna, oh, die sind ohne Zweifel grösser; meint ihr aber die unserigen von Florenz, die sind viel kleiner." So auch, als der Francia, der dazumal in Bologna für einen Apelles gehalten wurde, dieselbe Statue sah und sagte: „Das ist eine schön Materie," worauf Michel Angelo, dem es vorkam, dass er das Metall gelobt hatte und nicht die Form, ihm lachend erwiderte: „Wenn das eine schöne Materie ist, so habe ich dem Papste Julius dafür zu danken, der sie mir gegeben hat, und ihr den Krämern, die euch die Farben geben." Und als er ein anderesmal einen Sohn desselben Francia sah, der sehr schön war, sagte er ihm: „Mein Sohn, dein Vater macht die lebenden Figuren schöner als die gemalten."

LXIX. Michel Angelo ist von guter Leibesbeschaffenheit, der Körper eher sehnig und knochig als fleischig und fett, vor Allem gesund, sowohl von Natur aus, als durch die körperlichen Uebungen und durch seine Enthaltsamkeit im Beischlaf und in der Nahrung, obwohl er als Kind kränklich und Zufällen unterworfen und als Mann zweimal krank gewesen war. Jedoch leidet er seit einigen Jahren sehr beim Harnlassen, aus welchem Uebel sich der Stein entwickelt hätte, wenn er nicht durch

die Mühe und den Eifer des schon genannten Herrn Realdo davon befreit worden wäre. Er ist immer gut gefärbt gewesen im Gesichte, und sein Wuchs ist von der Art: er ist von mässiger Leibesgrösse, breit in den Schultern, im Rest des Körpers, im Verhältniss zu diesen, eher schwach als stark. Die Gestalt jenes Theiles des Kopfes, der sich von vorn zeigt, ist von runder Form, in der Art, dass er über den Ohren mehr als den sechsten Theil einer Halbkugel bildet. So kommt es, dass die Schläfen etwas mehr hervorragen als die Ohren und die Ohren mehr als die Wangen, und diese mehr als das Uebrige, dermassen, dass man den Kopf im Verhältniss zum Gesicht gross nennen muss. Die Fronte ist von da aus gesehen viereckig, die Nase ein wenig gequetscht, nicht von Natur aus, sondern weil, als er ein Knabe war, ein gewisser Torrigiano de' Torrigiani,[1] ein bestialischer und hochmüthiger Mensch, ihm mit einem Faustschlag den Knorpel der Nase beinahe losmachte, so dass er für todt nach Hause getragen wurde, welcher Torrigiani jedoch, dafür aus Florenz verbannt, zu schlechtem Ende kam; übrigens steht diese Nase, so wie sie ist, im richtigen Verhältniss zur Stirne und zum Rest des Gesichtes. Die Lippen sind schmal, die untere aber etwas dicker, so dass sie, wenn man ihn von der Seite sieht, ein wenig hervorsteht, das Kinn stimmt gut zu den genannten Theilen. Die Stirne geht im Profil weiter vor als die Nase, und diese erschiene fast ganz eingedrückt, wenn sie nicht in der Mitte einen kleinen Buckel hätte. Die Augenbrauen haben wenig Haare, die Augen könnte man eher klein nennen als gross, von Hornfarbe, aber veränderlich und mit gelblichen und himmelblauen Flecken gesprenkelt, die Ohren richtig, die Haare schwarz und so auch der Bart, ausser dass in diesem seinem Alter von neunundsiebenzig Jahren die Haare reichlich mit grauen durchsetzt sind, und der Bart ist gegabelt, vier bis fünf Zoll lang, nicht sehr dicht, wie man zum Theil in seinem Bildniss sehen kann. Noch viele andere Dinge bleiben mir zu sagen übrig, die ich in der Hast, das herauszugeben, was nieder-

---

[1] Piero di Torrigiano d' Antonio, detto il *Torrigiano,* geb. 1472, den 24. November, gest. 1522 (Vasari VII. pag. 202), Michel Angelo's Jugendgenosse. Die Veranlassung zu diesem Gewaltacte Torrigiano's erzählt *B. Cellini* ausführlich in seinem Leben.

geschrieben ist, übergangen habe, da ich erfuhr, dass Einige sich Ehre einlegen wollten mit meinen Arbeiten, die ich ihren Händen anvertraut hatte, so dass, wenn es jemals geschieht, dass irgend ein Anderer sich an ein solches Unternehmen machen oder dasselbe Leben schreiben wollte, ich mich antrage, ihm dieselben alle auf das Liebevollste mitzutheilen oder im Manuscript zu übergeben. Ich hoffe in kurzer Zeit einige seiner Sonetten und Madrigale herauszugeben,[1] die ich seit langer Zeit sowohl von ihm als von Anderen eingesammelt habe, und zwar deshalb, um der Welt eine Vorstellung zu geben davon, was er in der Erfindung vermag, und wie viel schöne Gedanken diesem göttlichen Geiste entspringen. Und hiemit mache ich ein Ende.

[1] Condivi hat weiter nichts herausgegeben als das Leben Michel Angelo's, so viel wir wissen — wie manches Andere, so ist auch Dieses bei Condivi Project geblieben, was hier erwähnt wird.

SUPPLEMENT

zu dem

LEBEN DES MICHEL ANGELO BUONARROTI,

zusammengestellt von

GIROLAMO TICCIATI,[1]

florentinischer Bildhauer und Architekt.

Uebersetzt von A. Ilg.

In jener Zeit, als er sich an dem Baue von St. Peter betheiligte, vollendete er auf Befehl Paul's III. die Ausschmückung des Capitols,[2] ein Werk von solcher Vollkommenheit, dass es bei gerechter Betrachtung als eine der vortrefflichsten Schöpfungen Michel Angelo's erscheint.

---

[1] Ueber Girolamo *Ticciati* wissen wir sehr wenig. Er schrieb ausser dem Nachtrage zu Condivi noch ein „Compendio delle cose più notabile tratte della vita di Michel Angelo Buonarroti da Vasari". Firenze 1746, Fol. — Er arbeitete an dem Grabdenkmale Galilei's in Santa Croce in Florenz die Figur der Geometrie. Er modellirte auch für Porträt-Medaillons und Medaillen, die mit „M. T. F." gezeichnet sind.

[2] Ueber den Antheil Michel Angelo's an den Bauten am Capitol (s. Vasari l. c. pag. 230 und Burkhardt „Cicerone", pag. 331). Die Anlage der beiden Freitreppen fällt in das Jahr 1536; die Aufstellung der Reiterstatue Marc Aurel's in der Mitte des Platzes am Capitol in das Jahr 1538. S. Vasari l. c. pag. 230 und 231 und Le Tarouilly's vortreffliches Werk: „Edifices de Rome moderne", Paris 1860, Text, pag. 718—732, Taf. 352—354. Eine in diesem Werk reproducirte Abbildung des Capitols gibt ein Bild des Zustandes des Capitols vor dem Jahre 1555. Pag. 721 gibt Le Tarouilly die Abbildung des Capitols nach einem Kupferstiche von 1600, die ausserordentlich lehrreich ist. Bekanntlich ist der Platz am Capitole von drei Gebäuden eingeschlossen, dem Palaste der Senatoren, dem der Conservatoren und dem Museum; nach der vierten Seite liegen die Balustrade und die Stiegen. Bloss der Palast der Conservatoren war während der Lebzeiten Michel Angelo's schon im Baue. Vasari spricht in seiner zweiten Ausgabe 1568 wie von einem noch nicht ganz vollendeten Baue. Auch bezeichnet Vasari den Zustand des Baues der Treppen und der

Derselbe Papst liess auch durch San Gallo den Palast des Hauses Farnese[1] errichten, und als die Gesimskrönung der Façade vollendet werden sollte, wollte er, dass Michel Angelo dazu das Modell mache, welches dann auch zur Billigung Aller ausgeführt wurde, in einer Weise, dass man es für das Schönste erachtete, welches unter den Antiken und Modernen bis in jene Zeit zu sehen gewesen. Und nach dem Tode des San Gallo wurde ihm die ganze Leitung jenes Baues übertragen und er vollendete in der Façade das grosse Fenster, welches über der Thüre sich befindet, sowie das Wappen des Hauses Farnese. Desgleichen vollendete er den inneren Hof des ersten Geschosses, in einer Art, dass er für den schönsten gehalten wurde, den man in Europa sehen könne. Dem Saale verlieh er eine grössere Form und besorgte die übrigen Bequemlichkeiten und Zierden des Palastes, welche alle seines Verstandes würdig ausgefallen sind.

In keinem geringeren Grade, als er sich mit Paul III. gestanden hatte, begegnete ihm Achtung und Zuneigung von Seite Julius' III. Nachdem dieser die Errichtung zweier Grabmäler aus Marmor in San Pietro a Montorio nach der Zeichnung

---

Balustrade. Theilweise war die sogenannte Gradinata und das Museum damals noch Project. Die beiden Löwen an der Stiege, gefunden bei der Kirche San Stefano del Cacco, wurden unter Pius IV. (1559—1565) an die Stelle gesetzt, wo sie sich jetzt befinden. Das Museum wurde unter Innocenz X. (1644—1655) gebaut.

[1] Was hier über den Antheil Michel Angelo's an dem Baue des Palazzo Farnese gesagt wird, ist ziemlich oberflächlich. Eingehender spricht über diesen Gegenstand Vasari l. c. 231 und im I. Capitel der Einleitung. *Burckhardt* (l. c. pag. 330) bemerkt mit Recht, dass Michel Angelo sich nirgends mehr so völlig an das Alterthum angeschlossen habe, als in den dem Marcellus-Theater nachgebildeten Palasthallen. Bewunderungswürdig gross ist das grosse Hauptgesims des Palastes. Eingehend behandelt den Palazzo Farnese *Le Tarouilly* a. a. O. Text, pag. 259—319, Tafel 116—139.

Cardinal Alessandro Farnese (später Papst Paul III.) begann um 1530 den Bau auf dem Campo di Fiore unter Leitung des Architekten Antonio da San Gallo. 1534 war der Bau schon zu einer gewissen Höhe gekommen. Für das grosse Hauptgesimse eröffnete Paul III. eine Art Concurs, an dem Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michel Angelo und Giorgio Vasari Antheil nahmen. Im Jahre 1547 erhielt Michel Angelo den Auftrag, das Gesimse nach seinem Entwurfe auszuführen Um dieselbe Zeit nahm auch Vignola, der ein bescheidenes und fast kümmerliches Leben führte, an diesem Baue Antheil.

des Giorgio Vasari[1] angeordnet hatte, wünschte er, dass Alles nach seiner (des Michel Angelo) Billigung und nach seinem Rathe ausgeführt würde.

Es wurde ihm die Oberaufsicht über den grossen Bau von St. Peter zugesichert, obgleich seine Nebenbuhler und vorzugsweise die Freunde des San Gallo darob gegen ihn viele Verfolgungen in's Werk setzten. Er machte auch für denselben Papst viele Dinge in der Vigna Giulia, und nach seiner Zeichnung wurde die Stiege des Belvederes[2] erneuert. Die Beweise der Zuneigung, welche Papst Giulio dem Buonarroti fortwährend gab, waren sehr hervorragend, so dass er ihn endlich in Gegenwart vieler Cardinäle und grosser Herren neben sich sitzen liess, was ihm bei seinen Gegnern viele Bitterkeiten verursachte, aber es gebrach ihm nicht an Klugheit und Verstand, dass er sich davon nicht mit allem Anstande zu befreien gewusst hätte. Auch liess er (der Papst) ihn ebenfalls ein Modell von einem Palaste entwerfen, welchen er neben San Rocco zu errichten gedachte. Von diesem schreibt Vasari, der es gesehen hatte, dass man keine schönere Sache ersinnen könne; dieses Modell wurde später von Pius IV. dem Grossherzog Cosimo I. geschenkt.[3]

Michel Angelo hatte auf Befehl Papst Paul's III. den Anfang zu dem Umbaue und zur Ausbesserung der Brücke Santa Maria[4]

---

[1] Die Grabdenkmäler in S. Pietro in Montorio, entworfen von Giorgio Vasari, werden von Vasari (l. c. pag. 234) erwähnt. Eines davon war für den Onkel des Papstes Paul III., den Cardinal Antonio de' Monti, das andere für Messer Fabbiano bestimmt, von dem der Ruhm des Hauses Farnese datirt.

[2] Ueber die Stiege im Belvedere spricht Vasari (l. c. pag. 235), über den Antheil Michel Angelo's an der Vigna di Papa Giulio ausführlich *Le Tarouilly* a. a. O., Text, pag. 439—470, Tafel 203 - 221.

[3] Cosimo I. de' Medici, geb. den 11. Juli 1519, gest. 1574, seit 9. Jänner 1537 Herr von Florenz, durch Pius V. am 27. August 1569 zum Grossherzog von Toskana erklärt, gründete die Akademie in Florenz. — Was mit dem hier erwähnten Modelle geschehen, ist unbekannt.

[4] Ticciati folgt in diesem Berichte ganz Vasari (l. c. pag. 240) und gibt auch die unrichtige Jahreszahl des Einsturzes der Brücke 1557 statt 1551 an. Diese Brücke, heute Ponte rotto, von Julius III. neu gebaut, wurde 1564 zerstört, von Gregor XIII. 1575 wieder gebaut, 1598 theilweise durch eine Ueberschwemmung zerstört.

Der Architekt Nanni di Baccio Bigio, ein Schüler des Raffaello da Montelupo und des Lorenzetto, lebte mit Michel Angelo vielfach in Hader.

gemacht, er schaffte zu diesem Zwecke eine grosse Menge Material herbei, was aber Denjenigen, welche zur Aufsicht über diesen Bau beordert waren, überflüssige Auslagen zu verursachen schien. Michel Angelo wurde daher übergangen und der Auftrag einem gewissen Nanni di Baccio Bigio übergeben, welcher entweder aus Unwissenheit oder aus Habsucht und Gewinnsucht die Brücke viel zu schwach machte, Michel Angelo sah aber rasch ihren Einsturz voraus, welcher auch wirklich einige Jahre darauf in der Mitte des Jahres 1557 erfolgte.

Da in Florenz die Bibliothek von San Lorenzo nicht vollendet dastand, gab der Grossherzog Cosimo I. in Rom dem Niccolo del Tribolo[1] den Auftrag, er möge Michel Angelo überreden, zu kommen und sie auszuführen, oder wenigstens, dass ihn dieser über seine Ansicht in Betreff der Stiege daselbst unterrichte. Aber er entschuldigte sich, dass er nicht kommen könne, sowohl aus Ursache seines Alters, als wegen der schwierigen und fortwährenden Beschäftigung, die ihm aus dem Baue von St. Peter erwachse, und was seine Ansicht über die Stiege anbelange, sagte er nichts Anderes, als dass er sich nicht mehr errinnere. Weil nun der Grossherzog die Vollendung jenes Gebäudes zu sehen wünschte, beauftragte er den Vasari, ihm (Michel Angelo) zu schreiben,[2] indem er hoffte, dass dieser wegen der Freundschaft, die zwischen ihnen herrschte, seine Absicht einleiten und vermitteln könne, und Michel Angelo antwortete dem Vasari Dasjenige, wovon er glaubte, dass er einstmals so über diese Stiege gedacht habe, ohne aber zu versichern, dass dieses seine ursprüngliche Idee gewesen sei.

Nach dem Tode Julius III. und nachdem Marcello Cervini zum Papste gewählt wurde, erregten die Gegner des Michel Angelo neue Anfeindungen wider ihn. Als hievon der Grossherzog Cosimo unterrichtet worden war und höchlich wünschte,

---

[1] Niccolo di Raffaello Tribolo, geb. 1485, gest. den 5. September 1550 (s. Vasari X, pag. 243), ein Florentiner Bildhauer und Architekt, der aus der Schule des Nanni Unghero und des Jacopo Sansovino hervorgegangen ist. Er war Michel Angelo sowohl beim Zeichnen von Cartons, als auch bei den Statuen von San Lorenzo behilflich.

[2] Der Brief Michel Angelo's an Vasari über diese Stiege ist aus Rom, 28. September 1555, datirt.

ihn bei sich zu haben wegen der Leitung seiner Bauunternehmungen, so ergriff er die Gelegenheit, um ihm dringliche Einladungen sammt vortheilhaften Anerbieten zur Rückkehr nach Florenz zu machen. Und diese wäre vielleicht auch noch erfolgt, wenn nicht in jener Zeit Marcellus gestorben wäre und sein Nachfolger Paul IV.,[1] welchem die Weiterführung des Baues von St. Peter am Herzen lag, ihn verbunden hätte, in Rom zu verbleiben.

Als nichtdestoweniger die Belästigungen, die er zu erfahren pflegte, nicht aufhörten, wäre er gegen Ende seines Lebens gerne zurückgekehrt, um sich in seiner Vaterstadt niederzulassen, aber die angelegentliche Liebe, welche er für die Kirche von St. Peter hegte, hielt ihn von dem Entschlusse ab, denn er hatte bemerkt, dass ohne seine fortwährende Mitwirkung grosse Irrungen erfolgten. Und da er wohl fühlte, dass sein Leben nicht mehr so beschaffen sei, um bis zur Vollendung der Kuppel anzudauern, so entschloss er sich auf Rath seiner klugen Freunde, ein hölzernes Modell davon zu machen, welches von Vasari in seinem Leben ausführlich beschrieben ist.[2] Obwohl der Grossherzog Cosimo I. grosse Achtung vor Giorgio Vasari hatte und sich dessen bei all' seinen Bauten bediente, und obwohl zu dieser Zeit viele bedeutende Meister in Florenz waren, so führte er doch nichtsdestoweniger keine grossen Werke aus, bei denen er nicht die Gutheissung Michel Angelo's nachgesucht hätte, und zu seiner Zeit, als er sich in Rom aufhielt, liess er ihn unter anderen Bezeigungen seiner Achtung neben sich sitzen.

Nach seinen Zeichnungen wurde die Porta Pia[3] errichtet, auch gab er noch die Gedanken zur Ausschmückung der übrigen

---

[1] Julius III. starb am 23. März 1555. Sein Nachfolger Marcellus II. (Marcello Cervini da Montepulciano) bestieg den päpstlichen Thron am 9. April 1555, starb aber nach wenigen Tagen. Am 23. Mai 1555 wurde Gian Pietro Caraffa de' Maddaloni als Paul IV. zum Papste erwählt.

[2] Die Beschreibung dieses Holzmodelles der Kuppel nimmt in Vasari mehrere Seiten ein (XII, pag. 253—259). Auch in den Beschreibungen der Peters-Kirche von Fontana, P. Bonnani und am besten bei Giovanni Poleni „Memorie istoriche della gran cupola", Padova 1748, wird dieses Modelles gedacht.

[3] Der Entwurf zur Porta Pia fällt in das Jahr 1559. Der Oberbau ist erst neuerlich und „nicht ganz nach Michel Angelo's Absicht vollendet worden". Burkhardt l. c. pag. 331.

Thore Roms an. Die Kirche der heil. Maria degli Angeli in den Thermen des Diocletian wurde unter seiner Leitung zu bauen begonnen, in Concurrenz mit den bedeutendsten Architekten Roms. Er dachte zu derselben Zeit an die Verzierung von San Giovanni de' Fiorentini,[1] für welche Kirche er eine Zeichnung entwarf, von der Vasari sagt, dass es keinen Bau ähnlicher Art von grösserer Vollkommenheit gegeben hätte, wenn dieses Werk ausgeführt worden wäre.

Bis zu seinem Tode,[2] welcher am 17. Februar 1563 erfolgte, setzte er seine Bemühungen für den Bau von St. Peter fort, und es konnte sein Eifer und seine Liebe für denselben durch die fortwährenden Verfolgungen seiner Gegner nicht beeinträchtigt werden.

Die Päpste Paul IV. und Pius IV.[3] erwiesen ihm daher so viel Achtung für seine Leitung und Umsicht bei der Fortsetzung jenes Baues, dass sie wollten, es solle alles Dasjenige ausgeführt werden, was er zu machen gedachte, was dann auch Jacopo Barozzi da Vignola in pietätvolle Beachtung nahm, obwohl er selbst einer der gründlichsten und intelligentesten Baumeister war, die es je gegeben hat.

Michel Angelo wurde in der Kirche der heil. Apostel zu Rom begraben; zu seinem Begräbnisse strömten die ganze

---

[1] Die Kirche S. Maria degli Angeli (ehemals die Thermen Diocletian's), wie sie heutigen Tages existirt, ist nicht mehr das Werk Michel Angelo's, sondern grösstentheils ein Bau aus dem vorigen Jahrhundert. Nur der hundertsäulige Gartenhof, in dessen Mitte die sogenannten Cypressen des Michel Angelo stehen, ist noch ein Werk Michel Angelo's.

Die Entwürfe zu der Kirche San Giovanni de' Fiorentini (Vasari l. c. pag. 263 und 264) hat Michel Angelo über besondere Wünsche seiner Landsleute, insbesondere des Grossherzogs Cosimo I. gearbeitet. *Le Tarouilly* bildet einen der Entwürfe (l. c. pag. 541), der Aehnlichkeit mit dem Pantheon hat, ab.

[2] Ticciati gibt den Todestag nach der Florentiner Zeitrechnung an ganz in derselben Weise wie Vasari (l. c. pag. 269), welcher die Stunde dreiundzwanzig anführt. Die präcisen Zeitangaben erfahren wir aus Gaye (Carteggio III, pag. 126, 127), und zwar aus den Berichten des florentinischen Gesandten Averardo Serristori und des beim Absterben assistirenden Arztes Averardo Fidelissimi. Nach diesem starb Michel Angelo am 18. Februar um drei Viertel auf fünf Uhr Nachmittags.

[3] Pius IV. (Gian Angelo de' Medici di Milano) bestieg den päpstlichen Thron am 25. December 1559.

florentinische Nation und alle Meister zusammen. Der Papst hatte befohlen, für ihn eine Stätte in St. Peter zu bereiten.

Da der Grossherzog Cosimo ihn im Leben nicht hatte haben können, so sorgte er dafür, dass wenigstens seine Gebeine in Florenz verblieben, deshalb wurde sein Leichnam heimlich in einen Ballen, wie ihn die Kaufleute gebrauchen, gepackt und von Rom weggeführt, und dieses deshalb, damit der Transport nicht hintertrieben würde.

Die Accademia del Disegno in Florenz hatte ihn mit allen Stimmen nicht nur unter die Zahl ihrer Akademiker gewählt, sondern auch noch als Haupt und Meister aller Andern erklärt. Als sie nun erfahren hatte, dass sein Körper nach Florenz geschafft werden sollte, erliess sie ein Decret, dass alle ihre Untergebenen ihn geleiten sollten, bei Strafe sechsmonatlicher Ausschliessung. Als nun der Körper am 11. März 1563 in Florenz angekommen war, stellte man die Kiste in die Compagnia dell' Assunta, hinter der Kirche von San Pier Maggiore. Den folgenden Tag versammelten sich die Meister um Mitternacht in jener Compagnia, und er wurde mit vielen Fackeln von denselben in die Kirche von Sta. Croce übertragen. Und obwohl es die Absicht der Accademia gewesen, dass diese Function mit grösster Heimlichkeit vor sich gehe — nicht bloss um den Tumult des Volkes zu vermeiden, sondern auch um einen grösseren Pomp für die Begräbnissfeierlichkeit vorbereiten zu können, die man ihm zu halten beschlossen hatte —, so war nichtsdestoweniger das Gerücht von dieser Uebertragung durch die Stadt verbreitet und der Zulauf des Volkes so stark, dass man ihn mit grosser Mühe in die Kirche bringen und in der Kirche selbst die üblichen heiligen Gebräuche feiern konnte. Als diese beendet waren, wurde der Leichnam in die Sacristei gestellt, wo sich der Vertreter der Accademia befand, um ihn zu übernehmen. Dieser liess, um die Meister zu befriedigen, die Kiste öffnen, damit jene, welche ihn bei Lebzeiten nicht gesehen, den Trost hätten, ihn wenigstens im Tode zu erblicken, und wurde er zur Verwunderung Aller unversehrt und frisch gefunden, obwohl seit seinem Tode fünfundzwanzig Tage verflossen waren. Hierauf wurde er an einer Stätte in der Kirche neben dem Altare der Cavalcanti beigesetzt, woselbst in den folgenden Tagen fortwährend viele

Gedichte angeheftet wurden, welche die ersten Genies der Stadt verfasst hatten.

Die Accademia hatte bereits daran gedacht, das Andenken dieses grossen Mannes durch öffentliche Exequien zu ehren, versammelte sich deshalb am 16. März 1563 im Hause ihres Vertreters Vincenzio Borghini und beschloss, dieselben mit dem grösstmöglichsten Pompe zu veranstalten. Zu diesem Behufe wurden zwei Maler, nämlich Angelo Bronzino und Giorgio Vasari, sowie zwei Bildhauer, Bartolommeo Ammanati und Benvenuto Cellini,[1] gewählt und ihnen alle jene Vollmacht ertheilt, welcher es zu solchem Zwecke bedurfte. Der Grossherzog Cosimo wurde um seine Zustimmung, dass diese Exequien in der Kirche von San Lorenzo abgehalten würden, gebeten, in welcher der grösste Theil der Werke von Michel Angelo sich befindet, die in Florenz sind, und dem berühmten Benedetto Varchi zu befehlen, dass er die Rede halte. Der Grossherzog sicherte der Akademie nicht nur Alles zu, was sie verlangte, sondern versprach ihr auch alle jene Unterstützung, welche zu dem Werke nothwendig wäre, indem er erklärte, er thue dadurch jener Achtung Genüge, welche er für die seltene Trefflichkeit Michel Angelo's hege.

Um bei diesen Exequien mitzuwirken, wurden die grössten Männer, welche damals in Florenz lebten, auserwählt. Dieselben betheiligten sich daran mit einem so löblichen Eifer, dass man sah, wie edel ihre Begeisterung für die Kunst war. Dies hat Vasari ausführlich beschrieben.

Lionardo Buonarroti, sein Neffe,[2] liess ihm später ein prachtvolles Grabmal in der Kirche von Santa Croce errichten,

---

[1] Agnolo di Cosimo, genannt il Bronzino, geb. 1502, gest. 1572, am 23. November (Vasari XIII, pag. 159). Giorgio Vasari, geb. den 30. Juli 1511, gest. am 27. Juni 1574. Bartolommeo Ammanati, geb. am 18. Juni 1511, gest. am 14. April 1592. Benv. Cellini, geb. am 3. Nov. 1500, gest. am 13. Febr. 1571.

Ueber die Leichenfeierlichkeiten verbreitet sich ausführlich Vasari im „Leben Michel Angelo's" und ein eigenes Werk: „Esequie del divino Michel Angelo Buonarroti" etc., Firenze, per i Giunti 1564. Octav.

[2] Der hier genannte Neffe des Michel Angelo, Lionardo, war der Sohn des Buonarroto di Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni (des Bruders des Michel Angelo) und der Bartolomea di Ghezzo di Tedaldo della Casa.

Das Denkmal existirt noch in der Kirche Santa Croce in Florenz, rechts vom Eingange an der Hauptwand des Seitenschiffes.

für welches der Grossherzog den Marmor herschenkte und Vasari die Zeichnung entwarf. Man sieht auf demselben drei Statuen, nämlich die Sculptur, ausgeführt von Valerio Cioli, die Malerei von Batista Lorenzi,[1] und die Architektur von Giovanni dell' Opera, alle ausgezeichnete Bildhauer, sowie die folgende Grabschrift:

Michaeli Angelo Bonarotio
e vetusta Simoniorvm familia
scvlptori pictori et architecto
fama omnibus notissimo.
Leonardus patrvo amantiss. et de se optime merito
translatis Roma eivs ossibvs atqve in hoc templo maior.
svor. sepvlcro conditis cohortante sereniss. Cosmo. Med.
Magno Hetruria dvce. p. c.
ann. sal. CIↃ · IↃ · LXX·
vixit ann. LXXXVIII. m. XI. d. XV.

[1] Cioli Valerio aus Florenz, geb. 1529, gest. am 25. December 1599 (Vasari XIII, pag. 199). Batista Lorenzi (di Domenico detto Batista del Cavaliere), geb. 1517, gest. 1594 (Vasari XIII, 197).

DAS LEBEN MICHEL ANGELO BUONARROTI'S

nach der Leichenrede

des

BENEDETTO VARCHI.

Von Albert Ilg.

Benedetto Varchi's Leichenrede[1] auf Michel Angelo erschien im Jahre 1564 bei den Giunti in Florenz unter dem Titel: Orazione funebrale di M. Benedetto Varchi, Fatta e recitata da Lui pubblicamente nell' essequie di Michelagnolo Bvonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Mag. & Reuerendo Monsignore M. Vincenzio Borghini, Priore degli Innocenti, C. Pr. in Quart, dreiundsechszig Seiten. Nach den einleitenden Worten wird von den drei Hauptkünsten: Architektur, Sculptur und Malerei, eine kurze Charakteristik gegeben. Von der letzteren heisst es unter Anderm (pag. 7): „Sie zaubert nicht bloss durch die Mischung und Verbindung der Farben, sondern selbst mit einfachem Haematit (siehe Quellenschriften I, cap. 135—138, IV. Note zu III. XII.) oder mit einer kleinen Kohle und öfter noch mit feinen Pinselstrichen, vielmehr Strichen, die mit der Tinte gezogen sind, alle Gegenstände der Welt in schöner Weise vor

[1] Die Leichenrede Benedetto Varchi's enthält so viel des Interessanten aus dem Leben Michel Angelo's, dass es angemessen schien, dieselbe insoweit zu geben, als darin Historisches enthalten ist. Varchi hat vorzugsweise Vasari und Condivi benützt; aber es kommen, insbesonders mit Rücksicht auf die Angabe der Besitzer von Werken Michel Angelo's, Daten vor, die werthvoll sind. Auch darf nicht aus den Augen gelassen werden, dass Benedetto Varchi mit Michel Angelo in näheren Beziehungen stand. Die einfache, klare und übersichtliche Art in der Schilderung des Lebens und der Werke Michel Angelo's lässt die erfahrene Feder des Geschichtsschreibers der Florentiner Geschichten erkennen.

die Augen." Hierauf wird das Programm des Sermons entwickelt und vorgelegt. Auf pag. 11 beginnen die biographischen Nachrichten in folgender Weise:

„Seinem Vater Lodovico, welcher von der sehr alten und edelsten Familie der Grafen von Canossa abstammte, wurde von seiner ehrenwerthen und würdigen Gemahlin unter dem glücklichsten Sterne in Casentino, wo er eben Podestà war, dieser gesegnete Sohn in der Sonntagsnacht am 6. Tag des Märzes, des Jahres unseres Heiles 1474, um die achte Stunde geboren. Da er mit mehrerer Sorge auf den Adel seiner Vorfahren als auf seine gegenwärtigen beschränkten Verhältnisse blickte, entschloss er sich, denselben den Wissenschaften zu widmen, weil er seit den ersten und zartesten Jahren die Grösse seines alle Dinge umfassenden Genius erkannte. Wenngleich dieser nun unter dem Meister Francesco da Urbino, seinem Lehrer, nicht wenig in den Anfangsgründen des Studiums profitirte, so wurde er doch vom natürlichen Instincte geleitet, und gebrauchte, seinem glücklichen Genius folgend, die Feder mehr zum Zeichnen als zum Schreiben, wobei er nicht Fratzengesichter entwarf, wie die Kinder zu thun pflegen, sondern Figuren. Jene, die es wissen, sagen, dass er seit frühester Kindheit, wenn er das ABC lesen lernte, sich auf seiner Tafel des Stäbchens bediente, um die Buchstaben nachzubilden, nicht um daraufzuzeigen. Der Vater, ein guter Mann, welcher (wie die meisten guten Leute zu sein pflegen) in den Dingen der Welt geringe Gewandtheit besass, hatte, indem er keinerlei Beruf ausübte, ein kleines Einkommen und grosse Familie. Er erkannte, dass gegen den Willen des Himmels von Seite der Menschen nichts geschehen kann und kein Widerstand geleistet werden dürfe, und fasste daher bei sich selber einen Entschluss. Er hatte aus vieler Erfahrung bemerkt, dass der Knabe viel lieber in die Kirchen ging, um die Malereien nachzuzeichnen, als in die Schulen, um Grammatik zu lernen, ebenso, dass er häufig aus der Schule lief, um dahin zu gehen, wo er Malen zusah, dass er viel lieber sich mit Jenen übte, welche zeichneten, als mit Denen, welche studirten. Er sammt seinen Oheimen, welche sich ob einer solchen Kunst entsetzen, gleichsam als wenn das Malen nichts Anderes wäre denn Mauerbeklecksen, schalten und schlugen ihn oftmals vergebens; endlich brachte er

ihn durch Vermittlung des Francesco Granacci, der dem Michel Angelo sehr befreundet war, um Lohn zu Domenico di Tommaso Ghirlandajo, welcher, abgesehen davon, dass er in jener Zeit den Namen des ausgezeichnetsten Malers in Florenz hatte, ein höchst wohlerzogener und in gutem Rufe stehender Mann war, sammt David und Benedetto, seinen sehr würdigen Brüdern . . . . . Die erste Sache, welche er (Michel Angelo) noch als ein Knabe zeichnete und malte, war ein Bildchen auf Holz, darauf er mit der Feder ein Kupferstichblatt aufzeichnete, die Einen sagen von der Hand des Albrecht Dürer, die Anderen nach Martino d' Ollandia, die Geschichte des heil. Antonius, wie er von unseren Widersachern geschlagen wird. Und er führte es mit so vielem Fleisse und so beschaffener Meisterschaft aus, indem er von der Natur verschiedener Fischkörper die mannigfachen Gestalten und die ungewöhnlichen Bizzarerien der Dämonen entlehnte, so zwar, dass nicht bloss die andern Maler, sondern sein Meister Domenico selbst in Erstaunen geriethen. Und ferner, wie das Einige geschrieben haben, hätte diesen darüber der Neid erfasst. Sei es, um das Werk zu loben oder um sich damit zu ehren oder aus irgend einem Grunde, pflegte er zu sagen, diese Tafel sei aus seiner Bottegha hervorgegangen, aus welcher in der That die schönsten und belobtesten Gemälde herstammten, die zu jener Zeit gesehen wurden. Eine gewisse Sache ist es, dass Michel Angelo in Folge eines grillenhaften Einfalles, da er genug eigensinnig war und es verschmähte, von Anderen ausser von der Natur zu lernen, das hölzerne Gerüste,[1] auf welchem Domenico damals auf Verlangen des Giovanni Tornabuoni in der grossen Capelle in Santa Maria Novella arbeitete, mit mehreren Tischen und der gesammten Einrichtung und den Werkzeugen, welcher sich die Maler zu ihrer Kunst bedienen, mit einem Theile seiner Mitschüler in deren wirklichen Kleidern und den ihnen eigenen Geberden, die sie beim Arbeiten zu machen pflegten, nach der Natur abmalte. Da ergriff Jenen solches Verwundern, dass er mit dem offenherzigen Geständnisse, er sei von ihm besiegt, laut sagte, dass Jeder es hörte: Dieser versteht mehr als der Meister! . . . . Aber es war keine

[1] Die berühmten Gemälde des Ghirlandajo im Chore der Kirche Santa Maria Novella, gemalt für die Familie der Tornabuoni und Tornaquinci, wurden im December 1490 vollendet. (S. Vasari l. c. V, pag. 72 und XII, pag. 159).

geringere und in diesem Alter weniger merkwürdigere Sache, dass er, als ihm ein auf einer Tafel gemalter Kopf gegeben ward, um ihn nachzumachen, ihn so ähnlich darstellte, dass Keiner war, und selbst der Lehrherr nicht, der gemerkt hätte, welcher der Kopf wäre, der ihm zuerst vorgelegt worden war, und Jener, welcher die Nachbildung von seiner Hand sei. Und als er bald darauf diesen hübschen und geistreichen Scherz einigen seiner Freunde aufgedeckt hatte, wurde es nicht geglaubt, selbst Maler, die herbeigerufen wurden, um dieses Wunder zu schauen, wussten bei allem Fleiss, den sie daranwandten, nicht zu unterscheiden, welches das Original und welches das Abbild sei."

„Michel Angelo nahm an Alter und Tüchtigkeit, und in Folge dessen auch an Ruf zu, indem er jetzt malte, jetzt meisselte, jetzt sich mit Baukunst beschäftigte. Er gebrauchte in gleicher Weise den Pinsel, den Bildhauerhammer, die Bleiwage. Alle jene Zeit, welche er erübrigte oder sich abstehlen konnte, insbesondere jene Stunden, welche die Mehrzahl der Anderen in tadelnswerther Weise oder thöricht zu verlieren pflegen, und beim Spiel oder Belustigung übel anwenden, gebrauchte er löblich, indem er sich auf den Schlaf verliess, und mit Essen oder Trinken, ausser was zur Erhaltung des Lebens erforderlich ist, nicht viel Sorge machte, und auf nützliche Weise, indem er die Prosaisten, aber vielmehr noch die toscanischen Dichter las, vor Allen insbesondere jedoch die wundervolle Komödie des einzigen Poeten, des einzigen Astrologen, des einzigen Philosophen und (um Alles in zwei Worten auszusprechen) des einzigen heidnischen Metaphysikers und einzigen christlichen Theologen, Dante Alighieri. Auch gebrauchte er der Zeit mit dem Aussinnen neuer Erfindungen und der göttlichsten Sentenzen oder Sonetten oder Madrigale über verschiedene Gegenstände, hauptsächlich aber über die keuscheste und ehrbarste Liebe, als Einer, der von edelster Beschaffenheit des Herzens, während er lebte, immerdar in den ehrbarsten und keuschesten Flammen brannte. Gar viele Male, und schier immer an den Feiertagen, ging er ganz allein, jetzt die geheimsten Mysterien der Kunst, jetzt die mystischen Geheimnisse der Natur betrachtend. Täglich übte er sich in der ausgesuchtesten Anatomie, sei es des Menschen oder aller andern Thiere, der Luft, des Meeres oder des Landes,

auch studirte er sehr viel in der Perspective. Dieser Mann war so fleissig und so genau in allen Dingen, dass er mit eigener Hand nicht bloss die Eisenbohrer, die Feilen und die Gradireisen, sondern auch die Federungen und Spitzmeissel und alle anderen Eisen und Instrumente anfertigte, welche er in der Bildhauerei bedurfte. Und in der Malerei bereitete er nicht allein die Grundirfarben und alle übrigen Vorbereitungen und nöthigen Zurüstungen, sondern machte sich auch die Farben selbst, da er sich weder auf die Fabricanten noch auf die Jungen verliess. Diese Dinge wären vorzubringen und ein Jegliches insbesondere zu empfehlen, was wir aber aus drei Hauptursachen nicht thun zu müssen glaubten. Die erste, weil sie so bedeutend und so geartet sind, dass Derjenige, der sie bloss loben und aufzählen wollte, in der Hauptsache davon doch nichts ersehen würde, weder rasch noch so geschwind. Zweitens, weil zwei schöne und sehr kluge und ausserdem, was von vielem Gewicht ist, in allen diesen Künsten sehr verständige Geister und Hausgenossen des Michel Angelo hievon in ihren „Leben" ausführlich geschrieben haben. Schliesslich, weil in zwei von mir verfassten und öffentlich gelesenen Lectionen [1] ich davon schon vor achtzehn Jahren in unserer Akademie, wenn nicht zum guten Theile, so doch wenigstens so weit ich es wusste, gesprochen habe. Was ich hier nicht zu wiederholen gedenke."

„Ich beginne also mit der Malerei und lasse dahinter eine Tafel, welche er a tempera nach der alten Manier malte, darauf ein sehr demüthiger heil. Franciscus zu sehen, wie er Gott bittet, der Stigmen gewürdigt zu werden. Diese Tafel befindet sich in Rom in der ersten Capelle zur linken Hand, wenn man in die Kirche S. Piero à Montorio [2] eintritt. Man kann sie würdig

[1] Das sind die früher erwähnten Reden. S. Anmerkung 2, pag. 87.

[2] Das Gemälde befindet sich nicht mehr in der Kirche San Pietro in Montorio, an seiner Stelle befindet sich ein Fresco des Giovanni de' Vecchi, welches denselben Gegenstand darstellt. Nach Vasari soll das Gemälde nicht von Michel Angelo, sondern nach einer Zeichnung Michel Angelo's von dem Barbier des Cardinal Riario, der auch die Malerkunst ausübte, gemalt worden sein. — In dieser Kirche befinden sich auch die auf die Mauer in Oelfarben gemalten Bilder des Sebastiano del Piombo (Vasari X. im Leben des Sebastiano del Piombo) nach Zeichnungen des Michel Angelo.

nicht anders preisen als mit dem Wort, dass sie von Michel Angelo gemacht ist."

Auch lasse ich das Rundbild, worauf er für Agnolo Doni,[1] der sich an derlei Kleinoden ergötzte, eine Jungfrau Maria malte, die auf den Knieen liegt und ihren Sohn Jesus Christus, unseren Erlöser, dem Joseph darreicht, der ihn mit Liebe und unendlicher Heiterkeit empfängt. Im Hintergrunde dieses Rundbildes befinden sich zu grösserer Zier viele Nackte in verschiedenen Stellungen, theils lehnend, theils aufrecht stehend, theils sitzend, von so vieler Grazie und Lebendigkeit, dass unter seinen Tafelgemälden dieses für das schönste und vollendetste geachtet wird, wie man es sehen kann in dem nicht minder zierreichen als schönen Hause des Giambattista, seines Sohnes. Ich übergehe das Gemälde in dem Saale, wo er mit vielem Leben die Zusammenkunft Jupiters in Gestalt eines Schwanes mit der Leda darstellte, sowie die Geburt der beiden Eier, daraus (wie die Poeten fabeln) Castor und Pollux hervorgingen. Dies Bild wurde für eine göttliche Sache angesehen. Ich übergehe auch Alles, was auf Verlangen des Don Alfonso d' Este, dritten Herzogs von Ferrara, geschehen, wie es nichtsdestoweniger entweder aus grosser Unwissenheit oder geringer Achtsamkeit eines seiner Beauftragten, der den Gescheidten spielen wollte, verloren ging und dann durch den grössten und wahrhaft mächtigsten Francesco Valesio (Valois), allerchristlichsten König von Frankreich zu hohem Preise von Antonio Mini, Zögling des Michel Angelo, gekauft wurde, dem es dieser zugleich mit zahllosen anderen verschiedenen Zeichnungen und mancherlei Modellen aller Arten, welche eine Welt werth waren, auf's Freigebigste zum Geschenk machte. Unter diesen war eine sehr schöne liegende Venus mit feinster Kohle für Bartolommeo Bettini, seinen Freund gemacht, und ein wahrhaft göttlicher Christus,[2] wie er zu Magdalena, die ihn

[1] Dieses Gemälde befindet sich in der Sammlung des Herrn Henry Labouchère zu Stocke bei Windsor. S. Waagen „Art treasures in Great Britain, London 1854, B. II, pag. 417, 418. Waagen war der Erste, welcher dieses Gemälde als ein Werk des Michel Angelo bezeichnete, — früher galt es als Dom. Ghirlandajo.

[2] Die hier erwähnten Zeichnungen Michel Angelo's erwähnt auch Vasari, sowohl im Leben Michel Angelo's, als auch in dem Jac. da Pontormo's

umfassen und ihm die Füsse küssen will, spricht: „Berühre mich nicht!" Sie wurde auf Verlangen jenes mächtigsten und tapfersten Helden Don Alfonso, Marchese von Vasto, entworfen, — später dann, sowohl die eine als die andere, von der Hand des Jacopo da Puntormo auf's Lieblichste in Farben ausgeführt. Ferner eine sehr gefühlvolle Kreuzabnahme, welche er der sehr frommen, ja heiligsten und nicht weniger gelehrten und beredten Donna Vittoria Colonna, Marchese von Pescara, geschenkt hatte. Von dieser wurde er so sehr geliebt und geehrt, wie er sie liebte und sie schätzte. Ich übergehe zahllose andere Modelle und Zeichnungen, welche er den edelsten Jünglingen, seinen liebsten und ehrenhaftesten Freunden schenkte, wie dies Gherardo Perini war, und mehr als alle Anderen M. Tommaso Cavalieri, ein sehr hofmännischer und hochgeachteter römischer Edelmann. Darunter war ein Bacchanal (Baccanario), ein Titius und ein Ganymed,[1] wie er von dem Adler geraubt wird. Diesen mangelte keine andere Sache, um lebend zu sein, als nur der Athem allein."

„Indessen unterlasse ich nicht, Einiges über den grossen Carton zu reden, der von ihm in einem Saale des Spitales der Färber aus folgendem Anlass gezeichnet wurde: Piero Soderini, auf Lebenszeit Gonfaloniere der Stadt Florenz, ein Mann von vielem Verstande und vieler Güte, übergab in dem grossen Saal des Palastes der Signorie, darin sich zu jener Zeit der grosse Rath versammelte, die eine Wand, damit er sie bemale. dem Lionardo da Vinci, einem Manne, der in jeder Hinsicht (wie wir sogleich sagen werden) vollkommen war. Schon hatte dieser den Anfang gemacht und stellte eine Gruppe von Pferden so schrecklich anzuschauen dar, und so neu in der Manier, dass man bis dahin eine schönere Sache nicht gesehen hatte, noch eine, die dieser an grossem Werth gleichkäme. Als nun Michel Angelo soeben mit unglaublichem Ruhme seiner Tüchtigkeit von Rom zurückgekehrt war, wurde er von demselben Gonfaloniere

---

(XI, pag. 56, 57; insbesonders der Commentario alla vita di J. da Pontormo, pag. 68—73). Wiederholungen der gemalten Copie des Pontormo sind in mehreren Galerien.

[1] Vasari beschreibt im Leben Michel Angelo's (l. c. pag. 272) etwas ausführlicher die von Varchi angeführten Zeichnungen für Tommaso Cavalieri, dessen Porträt Michel Angelo in Lebensgrösse gezeichnet hat.

in Arbeit genommen, der ihm zur Concurrenz mit Lionardo jene andere Wand übertrug. Michel Angelo nun, um Denjenigen zu besiegen, welcher weitaus alle Anderen übertraf, und um zu zeigen, was ihm der Aufenthalt in Rom genützt habe, begann ein Ereigniss oder vielmehr was geschehen sein soll im Felde, als die Florentiner mit dem Feinde sich um Pisa aufhielten und hier herumstreiften. Es war das nämlich, dass: während die Krieger des Marzoccho, um der Hitze, welche sehr gross war, zu begegnen, im Arno badeten, sie plötzlich vernahmen, wie die Trommeln zu den Waffen riefen. Indem man das Ueberfallen und unverhoffte Anstürmen der Feinde sieht, steigt ein Theil allein oder mit Hilfe der Anderen heraus, ein Theil ist schon aus dem Wasser herausgekommen, mit grossem Muthe, Schreien und Tumult; Dieser strengte sich an, die Stiefel auf die Beine zu ziehen, Dieser warf die Kleider über, ohne einen Sattel zu haben, Der rannte davon, indem er sie am Haupte oder unter den Armen trug, in der Richtung, wo er den Lärm hörte, Der suchte eifrig, um sich zu waffnen oder zog sich die Beinschienen an oder heftete den Kürass an oder knüpfte die Sturmhaube fest, Dieser hastete sich, um irgend ein Schwert, eine Lanze, eine Balestra oder welche andere Waffe immer, die erste beste, die ihm zu Handen käme, zu erfassen, auf dass er den Genossen zu Hilfe eilen könnte. Währenddem kämpften einige Reihen Reiter, in mehr Gewänder gehüllt, um den Angriff aushalten zu können, indem sie sich in's Handgemenge einlassen, auf's Muthigste. Es erschienen die Figuren auf diesem grossen Carton in verschiedenen, aussergewöhnlichen und seltsamen Stellungen, Der lebend, Der todt, Der auf den Boden gestreckt, Der knieend, Der aufrecht in mannigfacher Weise. Viele schlugen sich, der Eine den Andern, Viele standen in Gruppen zusammen, Viele waren ausgeführt, Viele bloss skizzirt, Einige sah man in Conturen mit der Kohle, Andere mit Strichen entworfen, Einige in sfumato und mit Bleiweiss aufgehöht. Und an Allen sah man sämmtliche Muskeln und Nerven bis zu den Knochen sammt den Verkürzungen, wie sie früher niemals gedacht worden, noch gesehen, und Jeglicher von ihnen, en face oder im Profil, nackt oder bekleidet, war mit grosser Feinheit und Sorgfalt, Zierlichkeit und Meisterschaft ausgeführt, dass damals,

als er es im Saale del Papa zeigte, dahin alle Leute, soviel in Florenz waren, mit unglaublichem Gedränge zusammenströmten. Alle waren von der Kunst betroffen, ergriffen, erstaunt, und Alle von Verwunderung erfüllt etc."

„Dies war jener Carton, welcher allen Denen, die ihn studirten — jetzt dies, jetzt ein Anderes nachahmend —, das Zeichnen und Malen durch viele Jahre hindurch lehrte. Deren waren Unzählige, und zwar unter den Anderen (und von den Ausländern nicht zu reden, die aus verschiedenen Theilen der Welt kamen) Aristotele da San Gallo, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci, Francia Bigio, l' Indaco vecchio, Agnolo da Damiano, Lorenzo del Campanajo, Jacopo di Sandro, Ridolfo di Domenico Ghirlandajo, il Rosso, Maturino, Andrea del Sarto, Perino del Vaga, Jacopo da Puntormo, Niccolo, gen. il Tribolo, und Jacopo Sansovino, welcher allein unter so vielen und so grossen Meistern nicht minder jetzt als Architekt wie als vollendeter Bildhauer durch Gottes Gnade noch heute lebt. Der Ruf von diesem wunderbarsten und auch wundervollsten Carton, der durch verschiedene und sehr bedeutende Zufälle nicht zur Ausführung kam, verbreitete sich rasch über ganz Italien, wie auch noch nach vielen Jahren, als er in vielen Stücken war und ihn die Maler im Hause der Medici, wohin sie gebracht worden waren, abzeichneten. Es wurden viele Fragmente daraus gemacht und weggeschleppt, welche Dinge man in Florenz und an anderen Orten aufbewahrt und werth hält, wie die Heiligthümer und des Aufhebens würdige Sachen werth geschätzt zu werden pflegen und es auch sollen."

„Dieser so oft belobte und nach Gebühr so oft empfohlene Carton war Ursache, dass Papst Julius II., welcher das Andenken Papst Sixtus IV., seines Oheims, ehren wollte, so gut er es vermochte, und erhalten, so lange er könnte, wünschte, dass Michel Angelo, den er mit Hilfe des Giuliano da San Gallo aus Bologna hatte rufen lassen, unter allen Bedingungen das Gewölbe seiner Capelle im päpstlichen Palaste im Vatican malen solle. Obwohl nun Michel Angelo noch nie a fresco gemalt hatte und gar wohl wusste, wie gross und gefährlich die Schwierigkeit sei, ein Gewölbe in solcher Manier auszumalen, welche schier eine Arbeit auf's Gerathewohl ist, oder doch voll Unvorgesehenem, so

nahm er den Vertrag an, nach vielen Entschuldigungen seines Ungenügens, — da er sehr bescheiden war und wohl einsah, dass ihm Solches mehr aus Missgunst bereitet sei, als aus einem anderen Grunde, und weil er dachte, dass es dem Rafael von Urbino nicht gelingen und nach seinem Willen gehen solle. Und er allein, ohne die geringste anderweitige Unterstüzung, entwarf dort die Geschichte der Weltschöpfung vor Allem, und dann ausser verschiedenen und vielen andern göttlichen Zierden fast das ganze alte Testament und hatte es im Zeitraume von zwanzig Monaten fertig gebracht." (Folgen Lobeserhebungen.) . . . .

„Nach vielen, vielen Jahren, als Papst Julius, Papst Leo und Papst Hadrian gestorben waren, kam dem Papste Clemens, da er höchst kundig war und sehr viel an allen und jeden edlen Künsten Freude fand, der Wunsch, durch Michel Angelo noch die Wände derselben Capelle malen zu lassen; und er gab ihm als Aufgabe, damit er den weitesten Spielraum, seine Tüchtigkeit zu zeigen, habe, den grossen und schreckenvollen Tag des letzten allgemeinen Gerichtes. Michel Angelo hatte einen Verschlag von Brettern machen lassen, die Zeichnung des Cartons begonnen und machte sich an das Studium, welches er aus guten Gründen, die ich nicht aufzuzählen brauche, nach Nothwendigkeit verlängerte. Inzwischen war Papst Clemens gestorben, und zum obersten Pontifex wurde Alexander, der Cardinal Farnese, gewählt, welcher sich Papst Paul III. nannte. Er war eines hohen Sinnes und von seltener Weisheit, wollte dann, dass Michel Angelo das begonnene Werk verfolge und fertig bringe. Und Michel Angelo, von Seiner Heiligkeit geschmeichelt, begünstigt und mit Wohlthaten überhäuft, that dem also." (Folgen wieder belobende Phrasen.) . . . .

„Noch spreche ich von einer andern Capelle, nach dem Namen Papst Paul's III. die Paulinische genannt, welche die letzte Sache war, die er gemalt hat. Er hatte damals schon fünfundsiebenzig Jahre. Aus diesen Dingen geht es deutlich hervor, dass Michel Angelo wahrhaftig der vollkommenste Maler gewesen."

„Was die Sculptur betrifft, so ist zu wissen, dass Lorenzo de' Medici, der Alte (dem nach Verdienst der Name Magnifico gegeben worden), sowie er auf's Wunderbarste jegliche Art von Tüchtigkeit verstand und sich daran ergötzte, auf's Wundersamste

alle Gattungen Künstler begünstigte und unterstützte, insbesondere die Architekten, Bildhauer und Maler. Ihm lag es im Sinne (was später auch ausgegangen ist), dass die florentinischen Talente Diejenigen sein sollten, welche alle jene Künste nicht allein verherrlichten, sondern deren höchste Vollendung wären. Damit sie nun grössere Bequemlichkeit zu ihren Uebungen hätten und um einen Nutzen zu erzielen, öffnete er ihnen seinen Garten auf dem Platze von S. Marco, gleichwie eine Schule und Akademie, wo sie unter der Aufsicht des Bildhauers Bertoldo, welcher des Donatello Schüler gewesen war, mit grosser Gemächlichkeit nach den vielen und sehr schönen Antikaglien, mit denen der Garten gefüllt war, die Einen zeichnen, die Andern meisseln konnten, je nachdem es Jeglichem passender wäre. In diesem so beschaffenen Garten wurde Michel Angelo, der noch Knabe war, von Francesco Granacci eingeführt. Obwohl er nun erst im Jünglingsalter war, nicht mehr als sechszehn Jahre zählend, und niemals weder Spitzeisen noch Meissel angerührt hatte, entwarf er nichtsdestoweniger aus einem Stück Marmor, welches ihm die Arbeiter überlassen hatten, um zu sehen, was dieser Junge zu machen verstünde, den Kopf eines antiken Fauns, welcher mit offenem Munde zu lachen schien. Und er entwarf ihn nicht bloss, sondern verbesserte ihn so sehr in einigen Stücken, dass der Magnifico, welcher gleichsam wie ihr Meister oftmals hinging, um ihre Arbeiten nachzusehen, wobei er sie zur Tüchtigkeit ermunterte und anspornte, sich höchlich verwunderte. Und als Einer, der viel Urtheil besass und von einziger Klugheit war, erkannte er auf der Stelle die Grösse des Genius in jenem Knaben. Er liess ihn von dem Vater erbitten und wollte, dass er von jenem Tage an sich in seinem Hause aufhalten sollte, und zog ihn, so lange er lebte, stets an seine Tafel. Er hatte angeordnet, dass ihm zu seinem Unterhalte monatlich fünf Goldgulden ausgezahlt wurden. Indem er allen mit königlicher Freigebigkeit Lohn spendete, weniger oder mehr, so weiss ich nicht, soll ich ihn einen bürgerlichen König oder einen königlichen Bürger heissen. Einem so trefflichen und erhabenen Beginne entsprach auch eine noch bessere Mitte und ein vollkommener Ausgang. Indem sich Michel Angelo von dem grössten und weisesten Manne, der damals gewesen, und vielleicht nie wieder war, ich sage nicht

bloss in Italien, sondern in Europa, so schmeicheln und wohlthun sah, so fasste er Muth und machte von Tag zu Tag Fortschritte, jeden Tag grössere. Vorzüglich auch, weil der Vater, dem der Magnifico gleichfalls Wohlthaten erwiesen hatte, als er sah, dass sein Sohn so wohl angesehen und behandelt sei, ihn nicht mehr, wie er vorher, um ihn herabzusetzen, gethan hatte, Steinmetz rief, sondern Bildhauer. Die ersten Figuren, welche dieser Angioletto, der vom Himmel zur Erde geschickt worden war, aus Marmor gearbeitet hatte, waren der Kampf der Centauren, wie sie nicht minder vom Weine erhitzt, als glühend von Liebe im besten Verlaufe des Gastmahles die weinende und nutzlos um Hilfe schreiende Dejanira raubten.[1] Diese Materie wurde ihm von M. Angelo da Monte Pulciano, einem in der griechischen, wie lateinischen und toskanischen Literatur sehr kundigen Manne, gegeben und erklärt, und Michel Angelo, ein Knabe noch, führte sie im Halbrelief, ringsum drei Palmen hoch, aus, so fein, dass er, der niemals die Mühen Anderer tadelte, noch die eigenen lobte, sich später öfters zu beklagen hatte und gestehen musste, dass er in mehrfacher Weise seinem Genius dadurch Unrecht zugefügt habe, weil er (freilich durch fremde Schuld, nicht durch seinen Fehl) nicht beständig mit dem Meisseln fortgefahren habe, was er zufolge seiner natürlichen Güte sagte und aus Bescheidenheit und vielleicht mit einer Anspielung auf den Namen, womit ihn sein Vater nannte, so ausdrückte und nicht (mit dem Worte) „Bildhauerei treiben". Diesen Raub kann man noch zu staunender Verwunderung in Florenz in seinem Hause der Strasse Mozza sehen."

„Zur selben Zeit schuf er, um den herrlichen Palast des Strozzi zu verschönern, einen vier Ellen hohen Hercules, welcher später dann, wie eine seltene und wundervolle Sache, nach Frankreich von Batista di Marco, Speziale della Palla, an den König gesendet wurde. Dieser plünderte (um jenes Reich auszustatten) in Florenz so viele schöne Malereien oder Sculpturen oder andere ähnliche Zierden, als er konnte. Doch war ein Cupido

[1] Dejanira ist offenbar ein Irrthum für Hippodamia oder Deidamia. Es ist seltsam, dass dem gelehrten Autor ein solcher Lapsus selbst noch im Abdrucke der Rede passiren konnte!

noch schöner und wunderbarer, den er in Florenz gemacht hatte; er liegt und schlummert. Er wurde am passenden Orte vergraben und dann wieder herausgehoben, und zwar, wie durch Zufall, auf einer Vigne in Rom. Die vollendetsten Künstler hielten ihn für antik. Für antik wurde er von dem Cardinal di San Giorgio um zweihundert Goldgulden gekauft, und heute bewahrt ihn der ausgezeichnetste Herzog von Mantua unter den seltensten und theuersten Kleinoden, welche das erlauchteste Haus Gonzaga in seiner Garderobe besitzt."

„Das Seltenste und Wunderbarste dann war ein Bacchus, welchen er (dem zufolge, was die allen Dichter von ihm berichten), beiläufig achtzehn Jahre alt, darstellte, aber weit über Lebensgrösse, und zwar für Jacopo Galli, einen sehr edlen und geistvollen Edelmann in Rom. Dieser Bacchus hält in der Hand eine Schale, in der Luft erhoben, welche er aufmerksam und voll Verlangen mit schmachtenden Blicken ansieht, und schier voll Thränen, um sie ganz auszutrinken. In der linken Hand hält er ein geflecktes Fell von einem Tiger und mit den Fingerspitzen und jener des Daumens hält er schwebend eine reife Weintraube. Indessen sieht diese ein kleiner Satyr von heiterstem Anblicke, der ihm zu Füssen steht, wobei er allmälig, und schier als fürchtete er, von jenem gesehen zu werden, vorsichtig davon nascht. Man findet diese Statue, die sehr schön ist, sammt einem Liebesgott, den Michel Angelo für denselben M. Jacopo gemacht hat, zu Rom, im Hause des M. Giuliano und des M. Paolo Galli, sehr wohlanständiger Edelleute, die auch sehr gute Freunde des Michel Angelo gewesen. Diese Figuren kann Niemand so hoch preisen, dass es trotzdem nicht nur sehr wenig heissen wollte. Und als er sie aufdeckte, da hielten die meisten Sachverständigen dafür, dass Michel Angelo ohne Widerrede alle modernen Bildhauer hinter sich gelassen habe, und so sagten sie auch. Es dauerte nicht lange, dass M. Guglielmo Brissonetto, Cardinal von Rouen, bewogen durch Michel Angelo's grossen Ruf, vor Begierde irgend eine Sculptur von dessen Hand zum Andenken zu besitzen, und zugleich für den christlichsten König, für den er mehr wie ein Bruder als wie ein Agent oder Gesandter in Rom verhandelte, es errang, dass Jener ihm aus einem einzigen Stück Marmor jene Pietà fertigte,

die man heute in der Capelle der Madonna delle Febbre bewundert. Es sind dies zwei Bilder, das eine lebend (obwohl voll Trauer), das andere todt, und hat das eine in sich das Leben, das andere den Tod, wie Jeglicher sehen kann. Man glaubt die wahrhafte Jungfrau Maria und den wirklichen Christus in Fleisch und Bein zu schauen, oder wenigstens ihre Bildnisse, nicht aus Marmor von sterblicher Hand gemacht, sondern auf göttliche Weise vom Paradiese herabgestiegen. Dennoch hat man nach allgemeiner Ansicht des Urtheil gefällt, dass Michel Angelo mit diesem Werke allein allen Bildhauern, sowohl antiken als modernen, vorausgeschritten sei, ebenso den Lateinern wie den Griechen, und vor Allen die höchste Palme davongetragen habe. Darum hat Alessandro Allori,[1] der jung an Jahren aber alt ist an Klugheit, und noch mehr, ein sehr würdiger Schüler seines mehr als grössten Meisters, nicht minder mehr als geistreich auf diese Leinwand, welche sich über meinem Haupte befindet, darauf er in vorzüglicher Weise (wie ihr seht), alle Bildhauer und Maler der alten und neuen Zeit gemalt hat, jenen Vers des Dante hingeschrieben:

„Alle bewunderten ihn, Alle zollten ihm Ehre".

„Nachdem er ruhmbeladen und kaum in minderer Weise als im Triumph nach Florenz zurückgekehrt war, meisselte er aus einem neun Ellen hohen Marmor, der wahrhaftig mehr geschändet als bloss übel skizzirt worden war, und, man kann so sagen, indem er einen Todten zum Leben erweckte, jenen David (gemeinhin der Gigante von der Piazza genannt), den wir stündlich beim Aufgang der Rednertribüne sehen, vor dem Hauptportale des Palastes der grossmächtigen und erhabenen Signori, und heute des erlauchtesten und ausgezeichnetsten Herrn Herzogs Cosimo Medici. Wenn nun auch der häufige Anblick verursacht, dass wir daraus kein so grosses Wunder machen, so ist das doch nicht darum, als wäre er nicht das schönste und erstaunliche Werk, das gemacht worden ist, ich sage nicht bisher, sondern, das überhaupt in der Bildhauerei

[1] Alessandro Allori, gen. il Bronzino, geb. am 31. Mai 1535, gest. am 22. September 1607. Bronzino malte auch für die Leichenfeier des Michel Angelo ein Gemälde.

geschaffen werden kann. Es habe Rom seinen Marforio, es behalte Rom seinen Tiber, es rühme sich Rom oder Griechenland seines Apoll, seines Laokoon, seines Nil's vom Belvedere, es feiere sich wegen seiner Giganten am Monte Cavallo, es achte sich für schön und nenne sich reich, es halte sich für glücklich und preise sich selig ob seiner Bogen, seiner Trajans-Säulen, seiner Statuen und seiner Kolosse, es nehme endlich alle seine Sculpturen und lasse uns unsern David, und Rom wird grössere Ursache haben, Florenz zu beneiden, als Florenz gegen Rom Neid zu hegen; der Arno wird gegen den Tiber, seinen Bruder, im Hinblick auf den Ruhm dieser Künste um so grösser sein, als er kleiner ist im Hinblick auf seine Fluten." (In diesem Tone folgt noch eine lange Stelle, die sich hier anschliesst und mehr als eine Seite einnimmt.)

„Er vollendete den Moses und andere Figuren, welche er für das Grabdenkmal des Papstes Julius entworfen hatte, dessentwegen er so oft und so unwürdig beunruhigt und bestürmt wurde, nicht aber in vernünftiger Weise und auch zu grossem Unrechte von Seite Jener, die ihn auf eine andere Art und Weise nicht verleumden konnten; sie haben ihn gebissen, gequält, zerfleischt. Es könnte vielleicht irgend Jemand glauben, dass Michel Angelo keine anderen Figuren gemacht habe, ausser denjenigen, die ich erwähnt habe, oder, dass er mit seinem Ruhme zufrieden gewesen sei, der nicht der erste war, sondern über alle ersten Marmorwerke hinaufgegangen ist. Jedoch, wer Solches glaubte, würde einen Irrthum festhalten und sich weit und breit und arg in der einen und anderen Sache täuschen."

„Zunächst von den Marmorwerken zu reden, so finden sich viele verschiedene Statuen in Menge von ihm, an verschiedenen Orten. So (um von einem heil. Petronius mit einem Engel zu geschweigen, von ihm für M. Giovan Francesco Aldrovandi, einem Edelmann in jener edelsten Stadt gemacht, mit dem er zur Zeit seines Missgeschickes lange Frist Umgang hatte; sie sind noch zu Bologna in der Kirche von San Domenico) hier in Florenz einen heil. Matthäus, den Apostel, welcher sich an dem Baue von Santa Maria del' Fiore befindet. Wenn schon er nun nicht fertig geworden ist, so skizzirte ihn Michel Angelo doch in der Malerei, seine Bozzirungen aber in Sculptur haben gezeigt

und zeigen die Tiefe und Vorzüglichkeit seiner Einsicht und seines Genies, so dass man vor ihnen oft höhere Achtung hat, als vor den Werken Anderer, die gleichwohl ausgeführt sind. Desgleichen zwei skizzirte Rundbilder, eines für Taddeo Taddei gemacht, welches im Hause seiner Erben und Nachfolger bewahrt wird, und eines für Bartolomeo Pitti (da Don Miniato aus jener Familie, ein guter und tugendhafter Mönch von Monte Uliveto, es dem Don Luigi schenkte), jetzt im Hause des M. Pietro Guiccardini, seines Neffen. Einen Apollo schenkte Michel Angelo selber dem Baccio Valori, als er nach der Belagerung beinahe Herr von Florenz geworden war. Zu Rom in der Minerva ist ein nackter Christus, einen anderen ganz nackten Christus, aber in einer von dem andern abweichenden Manier, schenkte er der göttlichen Marchesa von Pescara, und zwei Statuen machte er dem M. Roberto di Filippo Strozzi zum Geschenk, da er gegen ihn und M. Lorenzo Ridolfi, seinen Verwandten, sehr wohlgesinnt war. Vier Figuren von mehr als Lebensgrösse in einer Gruppe, nämlich eine Abnahme vom Kreuze, wurde in seinem hohen Alter zu seiner Ergötzung vollendet, denn von solcher Art waren die Freuden dieses edlen und ruhmreichen Mannes. Auf dem Gebiete der Bildnerei schnitzte er nicht allein in Holz, wie das Crucifix beweist, welches man über dem Halbrund des Hauptaltares in der Kirche S. Spirito erblickt, sondern arbeitete auch in Erde, Gyps, Stuck und Wachs. In Bronze goss er zahllose Figuren und unter anderen eine grosse, lebensgrosse Statue für den grossmächtigen Piero Soderini, welche er dem christlichen Könige in Frankreich schickte. Einen David, welcher den Goliath unter seinen Füssen hat, weniger eine Nachahmung als eine Wettarbeit gegen jenen, der im Palast der Signorie steht, von der Hand des Donatello, der viel bewundert und empfohlen wurde von ihm. Eine Statue, welche dem Papste Julius II. glich, mehr als dreimal die Lebensgrösse erreichend. Sie stand in einer Nische des Frontispice an der Kirche des heil. Petronius, wurde zerstört und von den Bentivogli umgegossen, als sie nach Bologna zurückkehrten. Eine höchst wundervolle Jungfrau Maria mit dem Kinde am Halse, von einigen Handelsleuten der Moscheroni nach Flandern gesendet." (Schliesst mit einer Vorweisung auf die Werke Jener, welche

über die einzelnen Schöpfungen des Künstlers eingehender geschrieben haben).

Ueber die Werke der dritten Kunst, Michel Angelo's Bauten, geht Varchi absichtlich flüchtig hinweg, er sagt, die Zeit erlaube es ihm nicht, ebenso ausführlich zu sein, wie in den vorhergehenden Theilen, er nennt ihn den Erfinder einer neuen Lieblichkeit in der Architektur, über deren Verdienste Vitruv, wenn er neu zum Leben erstünde, neuerdings Bücher schreiben würde. Kurz erwähnt werden die Fabbrica von St. Peter und die Arbeiten an der Sacristei und die Stiege in Florenz, sowie das Modell der Façade von S. Lorenzo. Im Folgenden macht sich der Redner mit einem ziemlich schwulstigen Uebergange, zu dem er die alten Philosophen zu Hilfe nimmt, an die Schilderung des Charakters und hervorstechender Züge aus Michel Angelo's Lebensgeschichte. Hiebei wird die Gewaltthätigkeit des Torrigiano erzählt, die Cabalen des Bramante, die Belagerung von Florenz sammt dem Antheil, den der Künstler daran hatte, die Nachstellungen seiner Feinde, die Verleumdungen aus Anlass seines Entweichens aus dieser Stadt.

Der Verfasser entwickelt seine Gründe wider die fälschliche Beschuldigung der Habsucht und bringt zahlreiche Beispiele, welche Michel Angelo's Wohlthätigkeitssinn beweisen. Er gab oft bis fünfzig Scudi im Tage den Armen, stattete achtundzwanzig heirathsfähige arme Mädchen aus etc. Darauf folgt die Vertheidigung seiner Vorliebe für die Einsamkeit.

Michel Angelo verspricht den Mönchen von Santa Croce in Florenz, ihr Gotteshaus auf's Prächtigste zu schmücken, wogegen sie ihm eine Grabstelle daselbst gestatten sollen, ein Plan, der später dann an der Böswilligkeit Anderer scheiterte. Der Meister setzte von nun an keinen Fuss mehr in jene Kirche. Sein Urtheil über die Thüren des Baptisteriums — desgleichen über den Marcus des Donatello in Or San Michele — desgleichen über den Kuppelbau des Brunnelleschi bei Gelegenheit der Errichtung der Kuppellaterne in San Lorenzo. Sein Ausspruch bei Gelegenheit der Anfertigung eines Laokoon, dessen Urheber die Antike übertroffen zu haben behauptete. Beachtenswerth dürfte Varchi's Bemerkung sein: „Raphael von Urbino, welcher in der Malerei (wenn B u o n a r r o t i n i c h t g e w e s e n w ä r e)

der Erste sein würde, hat bei alldem, was er selber anstrebte, dennoch unsterbliche Verpflichtung gegen Buonarroti und dankte Gott, dass er geboren sei und gelebt habe zur Zeit, „als ein so grosser Mann gewesen war". Hierauf der Bericht, dass Raphael, angeregt durch die Malereien in San Sisto „die Manier seines Vaters und des Perugino" verlassen habe. Michel Angelo als Dichter, „Philosoph, Physiker und Metaphysiker". Briefstelle des Danielo Ricciarelli da Volterra an Giovan Francesco Lottini von Volterra über Michel Angelo's gottseliges Hinscheiden. Geistreiche Personen waren Freunde des Künstlers: so Claudio Tolommei, Annibale Caro, Donato Giannotti, Giovan Francesco Gatucci, Capelan von Santa Maria del Fiore. Seine Verhältnisse zu fünf Päpsten, zu Franz I., Carl V., dem Sultan. Michel Angelo und Venedig, Andrea Gritti,[1] Doge. Cosimo Medici und seine Bezüge zu dem Meister. Lässt den Leichnam nach Florenz kommen und veranstaltet die Pompe des Begängnisses.

Rückblick auf die Geschichte der schönen Künste, wobei die Gothen, die Architettura Tedescha und in der Malerei und Sculptur di maniera Greca nicht zum Besten wegkommen. Ihre Wiedergeburt in Florenz, Cimabuoi, Giotto da Bindone (sic). Letzterer folgt in der Baukunst noch der bruttissima e ridicola maniera de' Tedeschi, wie an dem Campanile wahrzunehmen. Andrea Pisano, Andrea di Cione, gen. Orcagna, Brunnellesco[2] Lapi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Masaccio. Pippo ist der Erste, der die antiken Ordnungen in der Architektur wieder einführt. Bau der Kuppel in Florenz. Luca della Robbia. Leonbattista Alberti, Lionardo da Vinci. Andere Bildhauer und Maler bis Puntormo und Salviati. Das Ganze, ein ziemlich eingehender Abriss der florentinischen Kunstgeschichte, zum Zwecke, um schliesslich Michel Angelo's alles überragende Bedeutung auf Grundlage des Vorausgegangenen in's klare Licht zu stellen. Zum Beschluss ein oratorischer Trost über das Hinscheiden des grossen Mannes.

[1] Die Zeichnung für den Ponte Rialto in Venedig machte Michel Angelo nach Vasari (l. c. pag. 210 und 211) im Auftrage des Dogen Gritti.

[2] Die Namen sind hier in Varchi's Orthographie angeführt.

VERGLEICHUNG

DER ERSTEN UND ZWEITEN AUSGABE DER VITE DES VASARI

MIT RÜCKSICHT AUF CONDIVI.

VON

ALBERT ILG.

Erste Ausgabe des Vasari. Firenze 1550. (Torrentina.) Parte III. pag. 947—991	Zweite Ausgabe des Vasari. Firenze, Giunti, 1568. Nach Edit. Le Monier, 12. Band, pag. 157—409.
Pag. 947, 948. Mentre — cittadino.	Pag. 157, 158. Mentre — cittadino. Beibehalten.
Pag. 948. Avendo — del fine.	Pag. 158. Fehlt.
Pag. 948. Nacque — sopradetto.	Pag. 158—161 Nacque — sopradetto. Mit Ausnahme der ersten vier Worte die Geschichte der Abstammung und Lernzeit bedeutend weitläufiger erzählt, worin nicht nur Detailangaben, z. B. aus der Familien-Historie, sondern auch specielle Züge (Geschichte von der Amme) aus Condivi entlehnt. Hier erst wird Michel Angelo's Freundschaft mit Granacci erwähnt, was Vasari ebenfalls aus Condivi hat. Wenn Vasari jedoch (pag. 159) in einer Anspielung auf Condivi's, in dessen Einleitung an die Leser ausgesprochenen Tadel, meint, dass derselbe auf seine Stelle über das Verhältniss Michel

Angelo's zu Ghirlandajo in der ersten Auflage gemünzt sei, so sehe ich nicht, was dazu zwingen könnte. Jene Bemerkung ist ganz allgemein gehalten und bezieht sich wohl auf die ganze Biographie bei Vasari. Aus Condivi auch die Notiz über Francesco da Urbino.

Pag. 949. Cresceva — maestro. Fehlt Avvenga — vecchio.

Pag. 161. Cresceva — maestro. Beibehalten. Dazu kommt Avvenga — vecchio, eine Nachricht, welche Vasari wirklich aus seinem Verkehre mit Michel Angelo als Vermehrung hinzubringt, während er jene Anekdote von der Amme aus Condivi entnimmt und dabei einfach behauptet, der Meister hätte sie ihm erzählt, obwohl sie in der ersten Ausgabe fehlt.

Pag. 950. Ora nome.

Pag. 161. Ora — nome. Beibehalten. Den Künstler der Versuchung des h. Antonius (Martin Schön) nennt Vasari hier Martino Tedesco, also richtiger als Condivi, bei dem er Martino d' Olanda heisst. In der ersten Auflage führt Vasari aber als Autor Alberto Durero an. Varchi in der Leichenrede auf Michel Angelo sagt, Dürer oder Martin von Holland sei es gewesen.

Fehlt Contrafece — nome.

Pag. 162. Ist eine Verunstaltung von Cond. VI., welcher bloss Michel Angelo's Vortrefflichkeit im Nachahmen alter Originale rühmt, während Vasari unge-

schickt hinzufügt, er hätte dies gethan, um die Originale zu behalten. Es gemahnt an Lessing's Wort, dass sich ein Abschreiber nicht scheue, Ungereimtheiten zu sagen, damit es nur scheine, er sage etwas Neues.

Pag. 950. Teneva — testa.

Pag. 162. Teneva — testa. Unverändert beibehalten.

Pag. 951. Antica, che v' era — era il giardino.

Pag. 163. Antica, che v' era — era il giardino. Dieser Stelle von neun Zeilen in der ersten Ausgabe entsprechen in der zweiten mehr als eine und eine halbe Seite bei Le M. Alles ist erweitert und nur die Stelle vom violeten Mantel und von der dogana wörtlich beibehalten; die Quelle davon ist Condivi VII—X.

Pag. 951. Era il giardino — per sempre.

Pag. 165. Era il giardino — per sempre. Mit Ausnahme geringer stylistischer Veränderungen beibehalten.

Pag. 952. Lavoro — Le quali cose (954). Hierin wird erzählt von der Marmorfigur, welche durch Eingraben in die Erde antikes Aussehen gewonnen, vom Crucifix in San Spirito, vom Herkules im Palast Strozzi, dem Gemälde des heiligen Franciscus, der Madonna für Agnolo Doni, dem Bacchus in der Casa dei Galli.

Pag. 165. Onde fu — paragone delle sue (170). Dies ist nun in der neuen Ausgabe gänzlich umgearbeitet. Zuerst kommt die Geschichte vom Hercules, wobei die Angabe von der Höhe der Statue aus Condivi entnommen ist, doch berührt Condivi X. die weitere Geschichte der Statue weniger genau; weiter folgt in der zweiten Ausgabe die Herstellung der Schneefigur (Condivi XI.) für Piero von Medici. Vom Ankauf der Cameen weiss dagegen Con-

divi nichts. Es folgt das Crucifix von S. Spirito. Die Angabe seines Standortes sowie die Notiz über Michel Angelo's anatomische Studien bei dem Prior sind aus Condivi XIII genau aufgenommen, sie fehlen in der ersten Version. Aus Condivi XV—XVII ist nun sehr eingehend die Erzählung von der Geldbusse übergegangen, die Bentivoglio in Bologna ihm als Fremden ohne Siegelzeichen am Daumen abnehmen wollte, desgleichen die Vollendung des Leuchterengels für Bologna, der Aufenthalt bei Aldrovandi. Wie in den Cap. XVIII—XX folgt nun, nach der Heimkehr nach Florenz, die Vollendung des schlafenden Cupido, der als Antike dem Cardinal S. Giorgio verkauft wurde, dann aber auch der bei Condivi fehlende h. Franciscus und der Bacchus für dei Galli, bis zur Erwähnung der Pietà, wo die beiden Ausgaben wieder wörtlich zusammenpassen. Die h. Familie für Doni aber hat in der jüngeren Ausgabe einen späteren Platz angewiesen erhalten (176). Was nun das Einzelne betrifft, weicht Vasari freilich hie und da von seinem nicht genannten Gewährsmanne ab. Er benützt ihn auch nicht immer ganz, wenn schon an den Stellen, wo dies geschieht, mit denselben

Wendungen der Gedanken und fast wörtlich. Hieher gehört die Bemerkung, dass Lodovico, der Vater, Michel Angelo höher zu schätzen begann, als er dessen Verkehr am Hofe wahrnahm, aus Condivi XII. Ausgelassen hat Vasari die Erzählung von der Vision des Cardiere (Condivi XIV), hinzugesetzt, wie erwähnt, die Verwendung Battista's della Palla um den Hercules (Le M. 165), in der Schilderung des Verkehres zwischen Aldrovandi und dem Künstler ist Condivi geradezu ausgeschrieben. Vasari gibt hier bei Erwähnung der Arca des heiligen Dominik von dem Seinigen hinzu, aber nur einen Irrthum und Widerspruch gegen sich selbst, nämlich, dass das Grabmal von Pisano herrühre. Nach Vasari reist Michel Angelo aus Sorge, dass er zuviel Zeit verliere, nach Hause, wogegen Condivi seinen Conflict mit dem Bildhauer in Bologna als Ursache angibt. Es ist dies bei Vasari wohl nicht, wie Schorn anmerkt, die Angabe eines anderen Grundes, sondern bloss eine leichtfertige Abkürzung aus dem Bericht des Nachschreibers. Auch alles Folgende ist ebenfalls bis auf's Wort Eigenthum Condivi's. Bei der Geschichte vom Cupido führt Condivi richtig Loren-

zo di Gianfrancesco von Medici als Besitzer des kleinen Johannes an, Vasari irrthümlich den Vater; dafür macht Condivi keine Erwähnung von Baldassare del Milanese. In Betreff des Bacchus hat Vasari zwar ebenfalls unseren Autor benützt, jedoch hinsichtlich des Charakters der Figur mehrere ästhetisirende Bemerkungen hinzugefügt, in welchen er augenscheinlich die allerdings etwas naive Ansicht Condivi's über die Bedeutung des Tigerfells per contrastum in Schatten stellen will. Die Mittheilung über den S. Franciscus in San Piero in Montorio ist in der zweiten Ausgabe zwar ausführlicher als in der ersten, jedoch, wie gesagt, nicht aus Condivi entnommen.

Pag. 954. Le quali cose — ignudo tanto.	Pag. 170. Le quali cose — ignudo tanto. An mehreren Stellen der zweiten Auflage Abweichungen vom Wortlaute der ersten, jedoch fast nur stylistischer Natur. Nämlich nach destaron, tonda statt ronda und nach ignudo eine Bemerkung über das Körperliche an der Christus-Figur.
Pag. 954. Quivi è — soccigne.	Pag. 170. Quivi è — soccigne. Appicature e congiunture statt mascoli. Nach soccigne schaltet die zweite Ausgabe ein nascendo — nome ein, die Veranlassung der Aufschreibung des Künstler-

	namens auf die Statue — nicht aus Condivi.
Pag. 954. Ed è — Lionardo da Vinci ed era.	Pag. 171. Ed è — Lionardo da Vinci ed era. An dieser Stelle hat umgekehrt die erste Ausgabe des Vasari dem Condivi Anknüpfungen geboten. Auch schon etwas früher, wo dieser sagt, die Statue sei „nach Einigen" im Tempel des Mars gestanden. Hier ferner hat Vasari's Bemerkung von der jugendlichen Auffassung der Maria dem Condivi zur Mittheilung jenes frommen und poetischen Ausspruches des Meisters über seine Figur in XX Anlass gegeben. Nach der Erwähnung da Vinci's schiebt
Fehlt.	die zweite Ausgabe die Stelle allora — nel quale ein, worin gesagt wird, dass der Block dem Bildhauer Andrea Contucci da Monte Sansavino gegeben werden sollte, was mit Hinzugabe des Namens Contucci aus Condivi XXI herrührt.
Pag. 955. Ed era dinove — misero in opera. (956)	Pag. 172. Per mala sorte — misero in opera. Die Differenzen zwischen Condivi's Bericht und der ersten Ausgabe, welche aber Vasari in der zweiten nicht berücksichtigt hat, bespricht Schorn pag. 278. n. 34. im fünften Bande. Nach in opera
Fehlt.	fügt die zweite Ausgabe noch zwei Notizen hinzu: Fece — edegli quando. Nämlich von

	der Zeichnung des Aufzuges, welche Vasari besass, und die Geschichte von dem Kunsturtheil des Soderini.
Pag. 957. Ed egli quando — del Fiore.	Pag. 174. Ed egli quando — del Fiore. Bis auf Nebensachen übereinstimmend. Die Angabe des Honorars für den David (vierhundert Ducaten) ist nach Condivi XXI richtig gestellt.
Fehlt.	Ueber den heiligen Matthäus fügt die zweite Ausgabe (176) hinzu: la quale statua — avvenne. Diese Erweiterung umfasst aber auch die Erwähnung der Bronzemedaille für die Moscheroni, und der heiligen Familie für Agnolo Doni, welch' letztere die erste Auflage schon früher (952) anführte. — Indess ist der Wortlaut von dort hier beibehalten. Beide Arbeiten bespricht auch Condivi XXII, jedoch nur kurz, und nennt bloss siebzig Ducaten als Preis der Madonna für Doni.
Pag. 957. Avvenne — cartone nota (959).	Pag. 177. Avvene — cartone nota (180). Bis auf Kleinigkeiten beibehalten, doch ist (178 oben) das in der ersten Ausgabe zwischen Michel Angelo und affrettava Stehende in der zweiten weggelassen, dagegen unter den Künstlern (179) Raphael hinzugesetzt.
Pag. 959. Cartone nota — fini il Moise (960).	Pag. 180. Cartone nota — il Moise (182). Der Eingang des Absatzes unwesentlich verändert.

Eingeschoben ist hier, dass der Papst beabsichtigte, durch Michel Angelo die Peterskirche erneuern zu lassen. Die nächste wichtige Vermehrung in der zweiten Ausgabe ist die Notiz von der Auszahlung der tausend Ducaten für die Arbeiten in Carrara durch Salviati in Florenz, aus Condivi XXIV. Die erste Ausgabe erwähnt kurz die von allen Seiten isolirte Aufstellung des Grabmales Julius' II., die Victorien, die Gefangenen und die gefesselten Provinzen und kommt dann sogleich auf den Moses zu sprechen. Der Bericht der zweiten Ausgabe ist beiweitem ausführlicher, spricht aber trotzdem von den vierzig Statuen und von dem Sarg des Papstes mit den Engeln der Trauer und Freude, welche Condivi XXVI erwähnt, nicht; dagegen weiss dieser nichts von der Figur des Paulus und den Provinzen, worüber vergleiche Schorn n. 55. Vasari scheint den Sarg und die Engel mit seinen Figuren des Himmels und der Erde (Cybele) zu meinen, von denen der erste lächelnd eine Bahre trug, die andere trauert, um den Verlust des Papstes. Aehnliche Worte zur Motivirung des freudigen und traurigen Ausdruckes der Figuren am Sarge gebraucht auch Con-

divi. Mag nun diese Verschiedenheit sich aus dem Grunde erklären, weil Michel Angelo bekanntlich den Plan des Werkes oftmals geändert hat und die beiden Autoren eben solchen verschiedenen Entwürfen in ihren Beschreibungen folgen mochten, oder wie immer, soviel ist gewiss, dass Vasari, wie man sieht, zuweilen dem Condivi, wenn er den Text der ersten Ausgabe änderte, auch nicht folgte, dessen Arbeit also nur theilweise und mit Bedacht zur zweiten Ausgabe benützt wurde.

Pag. 960. Di cinque — adorerano.

Pag. 182. Di cinque — adorerano. Beibehalten. Mit dieser Erwähnung der Verehrung der Juden vor Michel Angelo's Moses schliesst in der ersten Ausgabe die Geschichte des Grabmales Julius' II. Es folgt dann sogleich jene von seiner Statue in Bologna. In der zweiten jedoch enthält der umfangreiche Zusatz: Dove finalmente (183) bis in die Mitte von 186, die ausführliche Erzählung von den Misslichkeiten, welche dem Michel Angelo aus der Bezahlung der Marmorblöcke in Carrara erwuchsen, seiner brutalen Abweisung durch den Thürsteher des Papstes und seinem Entweichen nach Florenz, endlich seiner Zurückberufung durch den Papst — was alles Con-

divi XXVIII—XXXII berichtet. Diese weit eingehendere Darstellung bei Condivi hat den Vasari offenbar veranlasst, die zweite Ausgabe in solcher Weise zu erweitern, wobei seine Angaben nur eine Stelle (aus der ersten Ausgabe) bringen, die bei diesem vermisst wird. Der Vorfall mit dem Thürsteher zuerst ist entschieden dem Condivi, zum Theil mit Beibehaltung von dessen Ausdrücken nacherzählt. Das Folgende von der Absendung der Couriere, den drei Breven, welche der Papst nach Florenz schickte, Soderini's Verwendung um den Künstler und dessen Rückkehr in der Qualität eines Gesandten der Republik, ist ebenfalls genau dem Condivi entnommen, aber beinahe nur wie in einem Auszuge, indem Condivi z. B. die Worte Soderini's und Anderes ausführlich angibt. Dagegen bringt uns Vasari noch eine zweite Version als Erklärung der Flucht Michel Angelo's, die Condivi nicht kennt (963), die übrigens kaum die wahrscheinliche ist. Schorn (pag. 296) hat schon mit Recht auf die Oberflächlichkeit hingewiesen, mit welcher Vasari hier an ungehöriger Stelle seine Nachricht aus der ersten Ausgabe einflickt und sich dabei einer Rückbeziehung auf eine

vorausgegangene Notiz bedient, die in der ersten Ausgabe richtig ist, hier irrthümlich, nichtsdestoweniger aber mit herübergenommen wurde. Die Ereignisse bei der Ankunft des Papstes in Bologna sammt der verunglückten Intervention des Bischofes folgen nun in getreuem Anschluss an Condivi, abgesehen davon, dass dieser den Papst nicht nach dem Bischofe schlagen lässt; umgekehrt erzählt bloss Vasari von Geschenken und Segnungen des Papstes, die Michel Angelo zu Theil geworden seien, um ihn von Neuem zu fesseln.

Pag. 961. Die erste Auflage hat an der Stelle von alledem nur die Notiz, dass das Grabmal Julius' II. erst durch den Herzog Urbino vollendet worden sei. Bei den Worten: una statua di bronzo (961 und Le M. 186) kommen beide Ausgaben wieder wörtlich zusammen.

Pag. 961. A similitudine — bellissimo getto.

Die erste Ausgabe intese — fu poi ruinata (962) hingegen bringt nur die Eine Erwiderung Michel Angelo's wider Francia, welche viel härter und derber ist, als die dafür in der späteren angeführte, und die Geschichte von der Frage, ob die Geberde

Pag. 186. A similitudine — bellissimo getto. Von hier aus entzweien sich wieder beide Ausgaben, und zwar auf ein beträchtliches Stück; von ed una bella materia (186 unten) bis Questa statua fu rovinata (187 unten) ist in der zweiten Ausgabe neu hinzugegeben. Diese Vermehrung enthält die beiden maliciösen Antworten

der Figur Segen oder Fluch spende, welche unter anderen Umständen erzählt wird. (Es frägt die Obrigkeit von Bologna den Künstler, nicht der Papst.) Michel Angelo erhielt über dreihundert Scudi, in der zweiten Ausgabe heisst es tausend, inclusive der Herstellungskosten. P. Soderini gibt dreitausend als Gesammtsumme an. (Gaye, II, LII.)

Pag. 962. da' Bentivogli — guardaroba.

Pag. 962. Era gia — ducati. Der Papst ordnet die Ausmalung des Gewölbes in der Sixtuscapelle an. Michel Angelo erhält in Bologna den Auftrag. Rafael und Bramante hofften, dass er übergangen würde. Der Preis wird bestimmt. Das Ganze nicht mehr als eilf Zeilen.

Michel Angelo's gegen Francia, die Bemerkung des Papstes über den Sinn der Geberde, die seine Figur zeige und wegen des Attributes derselben (Buch oder Schwert). Ausserdem über den Aufstellungsort des Monumentes, den Preis desselben und die Arbeitsdauer. Schorn (pag. 298, n. 68) glaubt diese Abweichungen daher erklären zu müssen, weil Vasari zur zweiten Edition „vielleicht genauere Erkundigungen eingezogen hatte". Man braucht aber nur u n s e r e n Autor aufzuschlagen, um die alleinige Quelle dieser Aenderungen zu entdecken, nämlich XXXII und LXVIII. Hier haben wir einen Fall, wo Vasari den Condivi nicht nur zur Vervollständigung seiner in der ersten Ausgabe befindlichen Nachrichten benützt, sondern dessen Berichte sogar an Stelle der eigenen, früher gebrachten, setzte.

Pag. 187. da' Bentivogli — guardaroba. Beibehalten.

Pag. 188. Mentre — da San Gallo (189). Dies schildert die zweite Ausgabe bedeutend weitläufiger. Zuerst Bramante's Versuch, den Papst zur Verschiebung der Arbeiten am Grabmale zu bewegen, weil es ein übles Vorbedeuten sei, um Michel Angelo, der das Fresco nicht verstünde, beim Papste um den Credit zu brin-

gen. Alles aus Condivi XXXIII. Während dieser aber hieran gleich die Beschreibung des Deckengemäldes anreiht, schiebt Vasari vorerst die Geschichte vom ungenügenden Gerüstbau des Bramante ein, jedoch wieder aus Condivi, der die Sache in den Schlusscapiteln nachträglich bringt LXI. Selbst die Details (Tochter des Zimmermannes) fehlen nicht.

Pag. 962. Per il che — Per la qual cosa (963). An dieser Stelle fügt der Verfasser, wie wir schon oben mitgetheilt haben, die Beleidigung des Papstes durch Michel Angelo ein, der ihn mit Würfen aus der Capelle trieb, und knüpft daran die Geschichte seiner Flucht nach Florenz, was er Alles, wie gesagt, in der zweiten Ausgabe nach Condivi corrigirte. (Il Papa — La quale (965).

Pag. 189. Per il che — Per la qual cosa (190) Unverändert bis auf einzelne Ausdrücke.

Fehlt.

Auch hier, Nacque — Questa (193), nennt Vasari als Ursache der schon erzählten Flucht den Umstand, dass Michel Angelo sein unvollendetes Werk nicht zeigen wollte. Widerspricht sich aber wieder darin, weil er selbst die Flucht in eine frühere Zeit versetzte und als Anlass die verweigerte Audienz nennt. Condivi erzählt die Geschichte anders, XXXIX, was Vasari nichtsdestoweniger später gleichfalls benützt hat. So ist denn auch hier Alles aus unserem Schriftsteller entlehnt; vom Verschimmeln der Malerei auf dem feuchten Grunde (191), aus

XXXVI; von der Eröffnung der Capelle und dem Zuströmen des Volkes und der Ungeduld des Papstes; den Studien Raphael's an dem Werke; Michel Angelo's Beschwerde über Bramante; der Arbeitsdauer; dem Abbrechen des Gerüstes; Michel Angelo's Weigerung, Gold anzuwenden, und seinem Augenleiden — stammt sämmtlich genau in derselben Anordnung und fast wörtlich aus XXXVII—XXXIX. Nun erst läst Vasari die Beschreibung des Werkes folgen (193): E il partimento, wozu jedoch nach einem kleinen neu verfassten Eingange der Wortlaut der ersten Ausgabe beibehalten ist. Beide Versionen kommen wieder zusammen bei opera è stata (193).

Pag. 965. La lucerna — molto Michel Angelo (972).	Pag. 193. La lucerna — molto Michel Angelo (200). Bis auf Hinzufügung eines unbedeutenden Satzes wiederholt.
Fehlt.	Pag. 200. Il quale — favori tanto — der abermalige Zwist zwischen dem Papste und Michel Angelo, als dieser zu Johannis nach Florenz gehen will, sowie die Uebertragung der Grabmalangelegenheit an die beiden Cardinäle, aus Condivi XXXIX eingeschaltet.
Pag. 972. Di che egli — imperfetto per un tempo.	Pag. 200. Di che egli — imperfetto. Uebereinstimmend.

Fehlt.	Pag. 201. E richiese — piangendo. Ebenfalls aus Condivi XXXIX entnommen.
Pag. 973. Onde vari — a Jacopo (974).	Pag. 201. Onde vari — a Jacopo (202). Uebereinstimmend.
Fehlt.	Pag. 202. Mentre — allora fece (203). Die Geschichte von den Marmorbrüchen von Pierasanta eingeschaltet, genau aus Condivi ibid.
Pag 974. Per il palazzo — predecessori chiamato Michel Angelo è.	Pag. 203. Per il palazzo — predecessori (204). Uebereinstimmend.
Fehlt.	Pag. 204. In questo tempo — e ragionando. Ein Zusatz, in dem Vasari von seiner eigenen Jugendgeschichte spricht, daher nicht aus Condivi.
Pag. 974. Ragionando — Antonio Metelli (975).	Pag. 205. Ragionando — Antonio Metelli (206). Uebereinstimmend.
Fehlt.	Pag. 206. Segui — imprese enthält die Geschichte der Vertreibung der Medici aus Florenz und die Befestigung San Miniatos durch Michel Angelo, die Leda für den Herzog von Ferrara, aus Condivi XLIII, XLIV, und XLVII — sehr abgekürzt.
Pag. 975. Seguitò — lo animo suo (978).	Pag. 207. Ed in questo tempo seguitò — lo animo suo (209). Uebereinstimmend bis auf Geringes.
Pag. 978. A fortificare — provisione.	Pag. 209. A dar — seppe. Dasselbe, nur umgearbeitet.
Pag. 978. Menandone — si parti (979).	Pag. 209. Menandone — si parti (211). Mit unwesentlichen Aenderungen.

Pag. 979. Di Vinegia — povertà (980). Wohnt in der Giudecca, kehrt nach Florenz zurück, vollendet die Leda, Apollo für Baccio Valori.	Pag. 211. Di Giudecca — piedi. Entwurf einer Brücke am Rialto, aus Condivi LV, das Uebrige bloss Umschreibung der älteren Version, soweit es die Leda angeht, endlich die Befestigung des Thurmes von San Miniato aus Condivi XLIII.
Pag. 980. Dicono ancora — Baccio.	Pag. 211. Dicono ancora — Baccio (212). Unverändert.
Fehlt.	Pag. 212. Fatto lo — Albizi. (213). Diese lange Interpolation handelt von der Gefahr des Kerkers, die Michel Angelo drohte, und der Versöhnlichkeit des Papstes Clemens, die Entstehung des Apoll mit dem Köcher, die Geschichte vom Edelmanne und dessen Gespräch mit Michel Angelo über die Leda, sowie von deren Schicksalen. Das vom Apollo setzt Vasari hier an eine spätere Stelle als in der ersten Ausgabe (s. 979), das Uebrige aus Condivi XLVII, der nur den A. Mini nicht mit Namen nennt.
Pag. 980. Perchè a Michele Agnolo — Giulio II.	Pag. 214. Convenne — Giulio secondo suo nipote. Uebereinstimmend bis auf einzelne Ausdrücke.
Pag. 981. Et gia — fare, che non v'era prima. Mit kurzen Worten ist hier in fünfzehn Zeilen der Beginn der Arbeiten am jüngsten Gerichte mitgetheilt. Alles Uebrige, was die zweite Ausgabe enthält, fehlt.	Pag. 214. Nelle quali — fare, che non v' era prima (219). Diese umfangreiche Einschaltung meldet von den Vorbereitungen zum Gemälde des Gerichtes, von dem Maler und Farbenreiber Michel Angelo's aus Sicilien,

Pag. 981. Ne a essa — andava.

Pag. 981. In questo — diavoli (982).

Pag. 982. Avvenne — architetture. (985).

Pag. 985. Contempli — Et finita (987). Vasari erzählt hier von Michel Angelo's poetischen

der in St. Trinità malte, die Angelegenheit mit den Agenten des Herzogs von Urbino wegen der Vollendung des Juliusgrabes, vom Vertrage wegen der Erledigung dieser Arbeit, von der Aufstellung des Monumentes, dessen Beschreibung, die Mitarbeiter, die Wiederaufnahme der Malereien in der Capelle. Während von all' diesen wichtigen Dingen die erste Ausgabe schweigt, handelt davon breit und ausführlich — noch ausführlicher als sein Nachtreter Vasari — Condivi in XLVIII bis LII.

Pag. 219. Una scarpa — Cesena (220). Jenen wenigen und nichtssagenden Worten der älteren Ausgabe gegenüber, spricht die zweite hier zuerst von den Kupferstichen nach dem jüngsten Gerichte und dann von des Künstlers Absicht, in dem Werke seine grosse Manier im Nackten darzulegen; genau und in derselben Folge aus Condivi LIII.

Pag. 220. Maestro — si vede (221). Etwas ausführlicher erzählt.

Pag. 221. Avvenne — architetture, noch mit den Worten fatte da lui (224). Uebereinstimmend.

Pag. 224. Peno a — stupito. Hier ist an Stelle dessen zunächst die (unrichtige) Angabe der

Arbeiten, von der Marchese di Pescara, von den Zeichnungen und Cartons des Meisters und deren Besitzern, endlich von dem Hafen des Po in Piacenza, dessen Einkünfte ihm der Papst gegeben hätte.

Pag. 987. Questa — Paulo. Kurze Notiz über die Gemälde in der Paulscapelle.

Pag. 987. In questo — perfette. Hier erst wird die Vollendung des Juliusgrabes, jedoch ohne Mittheilung jener verwickelten Vorgänge, Contracte etc., sondern bloss das endliche Resultat gemeldet.

Pag. 987. Nelle azzioni bis zum Schlusse. Da Alles dies in der zweiten Ausgabe weggelassen ist, die bekanntlich viel umfangreicher geworden ist, so gebe ich kurz die Hauptpunkte des Nachfolgenden an: Michel Angelo als Christ, Sohn und Mensch im Allgemeinen. Sein Verhalten zu den Werken anderer Künstler, seine architektonischen Entwürfe, Schüler, Charakterreinheit, Herzensgüte, Liebhaberei für schöne Pferde. Uebernahme der Bauführung von Sanct Peter. Lange

Vollendungszeit des Werkes in der Sixtina sammt einer persönlichen Notiz des Vasari getreten; die Stelle ist kürzer als jene in der ersten Ausgabe und natürlich nicht aus Condivi.

Pag. 224. Aveva — sollecitargli (225). Erweiterung derselben mit Benützung der Angaben in Condivi LIV. Doch hat Vasari hier die kurze Schilderung des Dargestellten und die Bemerkung über Perino's Arbeit an der Decke aus Eigenem.

Pag. 225. Aveva papa und Folgendes. — Vasari war bei Veranstaltung seiner zweiten Ausgabe, wie wir gesehen haben, der Anordnung der ersten der Hauptsache nach ziemlich treu gefolgt, wie das auch Condivi gethan hatte. Hier angelangt, wo die erste Ausgabe schliesst, sah der Verfasser, dass seit 1550 Manches bekannt geworden sei, Manches sich verändert habe, was eine Vermehrung der Biographie erforderte. Condivi's Werk hat er von hier an nur wenig mehr zu Rathe ziehen können, da es 1553 herauskam.

Die Pläne zur Befestigung des Borgo (225 f.), nicht aus Condivi.

Die Kreuzabnahme von Marmor (226) genau aus Condivi LIV.

Reihe von apte dictis des Meisters. Beschluss.

Die Uebernahme der Arbeiten von St. Peter (226), das Motuproprio des Papstes, das Modell — wohl angeregt durch Condivi LXI., doch weit eingehender durchgeführt, denn Condivi hat sich so treu an die erste Ausgabe des Vasari gefallen, dass er gleichfalls nach dem Bericht über die Arbeiten in der Paulscapelle nur wenig einzelne Werke Michel Angelo's mehr anführt und den Rest seiner Schrift zur Schilderung des Allgemeinen, des Charakters, der Lebensverhältnisse etc. verwendete. Er schrieb ja auch bloss drei Jahre nach dem Erscheinen der Torrentina, wogegen freilich Vasari jetzt nach achtzehn Jahren ausführlicher sein konnte. So ist denn Alles, was folgt, Vasari's Erinnerung an den grossen Mann, dem er selbst im Leben nahegestanden und von hier an kein Bezug auf die Arbeit Condivi's mehr wahrzunehmen, wenn er nicht vielleicht noch die eine oder andere Anekdote oder irgend einen Zug aus dem Leben Michel Angelo's dieser Quelle entnommen hat.

Von unserem modernen Gesichtspunkte, den Vasari einen Abschreiber im übeln Sinne zu nennen, haben wir kein Recht. Die alte Zeit dachte anders über das literarische Eigenthum, als die gegenwärtige. Was Neues vorlag, zu benützen, auch ohne Quellenangabe zu benützen, hat sich kein alter Autor gescheut,

sowenig als ein Maler Bedenken trug, Motive aus fremden Werken zu verwerthen. Hätte es das üble Wesen darum gehabt, wie heutzutage, so wäre es dem gewandten Vasari wohl ein Leichtes gewesen, das fremde Gut in einem neuen Vortrag, in geschickt variirter Darstellung, als solches weniger kenntlich zu machen; statt dessen aber bleibt er der Eintheilung, ja dem Wortlaute bei Condivi meistens treu. Dabei erscheint es nun freilich sonderbar, dass er trotzdem auf Condivi schmäht und behauptet, er wisse Alles besser, Niemand sei so vertraut gewesen mit Michel Angelo und seinen Schicksalen als er — er, der die Lücken seines ersten Berichtes mit dem Materiale ausfüllt, das der ignorirte und hier nicht einmal der Namensnennung werthgehaltene Condivi darbietet!

STAMMTAFEL DER MEDICEER.

- Giovanni geb. 1360 † 1429
  - *Cosimo* der Alte 1389—1464
    - *Piero* 1416—1469
      - *Lorenzo* il Magnifico 1448—1492
        - *Piero* 1471—1503
          - *Lorenzo* 1492—1519 Herz. v. Urbino
            - Caterina 1519—1589 Königin von Frankreich.
            - *Alessandro* (nat.) † 1537 Herzog von Florenz.
          - Clarice † 1528
        - *Giovanni* 1475—1521 P. Leo X.
        - *Giuliano* 1479—1516 Hrzg. v. Nemours
          - Ippolito Caro (nat.) 1511—1535
      - Giuliano 1453—1478
        - Giulio 1478—1534 P. Clemens VII.
    - Giovanni † 1463
  - Lorenzo 1395—1440
    - Pier Francesco † 1467
      - *Lorenzo* † 1503
        - Pier Francesco
          - Lorenzino † 1547
      - Giovanni † 1498
        - *Giovanni* (delle Bande nere) 1498—1526
          - *Cosimo* 1519—1574 Hrzg. v. Florenz Grossh. v. Toscana.
            - Francesco † 1589
            - Ferdinando † 1609

CHRONOLOGISCHE UEBERSICHT

der wichtigsten Ereignisse aus dem Leben und der Zeit Michel Angelo Buonarroti's.

1452 21. September, Girol. Savanarolo, geb. zu Ferrara.

1475 (Florentin. Zeitrechnung 1474) 6. März, Geburt Michel Angelo's.

1475 Erbauung der sixtinischen Capelle durch Sixtus IV. aus dem Hause Rovere.

1475 G. Savanarolo tritt zu Bologna in den Dominikaner-Orden.

1477 18. April, Jac. Sansavino d' Antonio Tatti, geb.

1478 6. December, Bald. Castiglione, geb. zu Casatico bei Mantua.

1478 26. April, Ausbruch der Verschwörung der Pazzi in der Kathedrale von Florenz. Ermordung Giuliano Medici's.

1478 Verschwörung der Pazzi's gegen die Mediceer; der Papst nimmt daran Theil.

1478 Geburt des Benedetto da Rovezzano, stirbt nach 1552.

1481 7. März, Bald. Peruzzi, in Siena geboren.

1482 G. Savonarola kömmt zum ersten Male nach Florenz in den Convent S. Marco.

1483 28. März, Raffaello da Urbino di Giov. Santi, geb.

1484 Innocenz VIII. aus dem Hause Cibo, ein Genueser, Papst.

1485 Ant. da San Gallo di Bartolomeo d'Antonio, geb.

1485 Bastiano da San Gallo, gen. Aristotele, geb.

1485 Sebastiano Viniziano, frate del Piombo, geb.

1487 25. October, Giovanni da Udine geb.

1488 1. April, Eintritt Michel Angelo's in die Werkstätte des Domenico und David Ghirlandajo für drei Jahre.

1488 Geburt des Andrea del Sarto.

1489 M. A. besucht den Garten der Mediceer bei S. Marco.

1490 Vittoria Colonna, Tochter Fabrizio's, geb. in Marino.

1492 8. April, Tod des Lorenzo de' Medici.

1492 12. April, Pietro Aretino, geb. zu Arezzo.

1492 25. Juni, Tod Innocenz's VIII.

1492 11. August, Alexander VI. zum Papst gewählt.

1492 vor und um diese Zeit entsteht der Kopf des alten Faun und das Marmorbasrelief der Centaurenschlacht in der Sammlung Buonarroti in Florenz.

1492 Michel Angelo arbeitet den Herkules für den König von Frankreich.

1493 12. November, Baccio Bandinelli di Michel Angelo, geb.

1493 Grabmal Papst Sixtus' IV. in S. Pietro von Antonio Pollajuolo.

1493 Michel Angelo arbeitet um diese Zeit das Crucifix für San Spirito.

1494 11. Jänner, Dom. Ghirlandajo gest. (geb. 1449).

1494 1. März, Franc. da San Gallo di Giuliano Giamberti geb.

1494 Michel Angelo geht nach Bologna und dann nach Venedig.

1494 Vertreibung des Piero Medici aus Florenz.

1494 17. November, Carl VIII. von Frankreich hält seinen Einzug in Florenz.

1494 22. Jänner (1493 Florentinische Zeitrechnung) Figur aus Schnee.

1494 31. December, Carl VIII. zieht in Rom ein; — der Papst flüchtet sich auf die Engelsburg.

1495 Michel Angelo weilt in Bologna.

1495 Statue des Cupido.

1496 25. Juni, kömmt zum ersten Male in Rom an.

1496 2. Juli, Brief Michel Angelo's an Piero Francesco de' Medici wegen der Amorstatue.

1498 28. August, Datum des Contractes mit dem Abt von St. Denis wegen der Pietà.

1498 Feuertod Fra Girolamo Savonarola's in Florenz.

1499—1500 arbeitet die Pietà, d. z. in S. Pietro.

1500 3. November, Geburt des Benvenuto Cellini — stirbt 1571 13. Februar.

1501 5. Juni, Cardinal Franc. Piccolomini bestellt fünfzehn Statuen für die Libreria in Siena.

1501 16. August, die Bauleitung von S. Maria del Fiore in Florenz überträgt Michel Angelo die Vollendung des David in Marmor.

1502 12. August, die Signoria von Florenz beauftragt Michel Angelo mit der Ausführung eines David in Bronze.

1502 Erbauung des Tempietto von Bramante im Klosterhofe San Pietro in Montorio.

1502 Benedetto Varchi geb. zu Florenz.

1502 Bronzino, Angelo di Cosimo, geb.

1503 24. April, die Vorstandschaft der Webereizunft und die Bauleitung des Domes bestellen bei Michel Angelo zwölf Apostel aus Carrara-Marmor.

1503 18. August, Tod Alexander VI.

1503 22. September, Pius III. Piccolomini Papst.

1503 1. November, Julius II. aus dem Hause Rovere Papst.

1503 circa, Bald. Peruzzi kommt nach Rom.

1504 25. Jänner, Gutachten der Fachmänner über die Aufstellung des in Marmor ausgeführten David.

1504 8. September, die Aufstellung der Statue des David an der Stelle der Judith des Donatello vor dem Palazzo della Signoria ist vollendet. Die Uebertragung von der Bauhütte des Domes begann am 14. Mai selbigen Jahres.

1504 11. Juni, die Signoria ordnet an, dass Cronaca und Antonio da San Gallo die Zeichnung zur Basis des David machen sollen.

1504 15. September und 11. October, Vertrag der Erben des Piccolomini mit Michel Angelo, wegen Aufstellung der zwölf Statuen in Siena. Vier Figuren waren in dieser Zeit fertig.

1504 31. October und 31. December, Daten von Zahlungen an Michel Angelo für den Carton für die Signoria.

1505 28. Februar und 30. August, Daten von Zahlungen an Michel Angelo für den Carton.

1505 August, der Carton, in Concurrenz mit Lionardo für die Signoria von Florenz gearbeitet, vorstellend eine Kampfscene aus dem Kriege der Florentiner mit Pisa, ist vollendet.

1505 12. November, Vertrag wegen Ueberführung von Marmor aus Carrara nach Rom. Erstes Document in Angelegenheiten des Marmors für das Grab Julius II. — Geht nach Carrara.

1505 18. December, die Bauleitung von S. Maria del fiore vermiethet das Haus, das zur Ausführung der Apostel für den Dom bestimmt war.

1505 Raphaello Sinibaldi da Montelupo geb.

1506 27. Jänner, Michel Angelo erwirbt ein Grundstück in Pozzolatico.

1506 18. April, feierliche Grundsteinlegung zum ersten Pfeiler der Kuppel (nach Bramante's Plan) von S. Pietro durch Julius II.

1506 20. Mai, geht nach Carrara zum zweiten Male.

1506 8. und 28. Juli und 31. August, 21. und 27. November, Daten dreier Breves von Julius II., die sich auf die Berufung Michel Angelo's nach Rom wegen der Ausführung des Grabmales für den Papst beziehen.

1506 die Farnesina (Palast des A. Chigi) von B. Peruzzi erbaut. Bau der Loggien im Cortile di S. Damaso, des Cortile des Belvedere und Anfang des Baues der Corridore durch Bramante.

1506 Laokoonsgruppe in den Thermen des Titus gefunden.

1507 10. Mai, Michel Angelo beginnt die Fresken an der Decke der Sixtina.

1507 10. Mai, P. Soderini beauftragt Michel Angelo mit der Anfertigung der Gruppe Herkules und Cacus.

1507 21. August, Michel Angelo zeigt die Vollendung der Bronzefigur Julius II. an.

1507 Geburt des Montorsoli Fra Giov. Angiolo.

1508 21. Februar, Enthüllung der Bronzefigur Julius II. in Bologna.

1508 18. März, Michel Angelo in Florenz, übernimmt für Ein Jahr ein Haus zur Ausführung dei Apostel für den Dom von der Dombauleitung.

1508 5. September, Rafael schreibt aus Rom an Fr. Francia.

1508 14. October, der Guss des David in Bronze für den Marechal de Gils ist vollendet.

1508 October, Michel Angelo vollendet die Bronzestatue David's.

1508 December, die Bronzestatue des David wird über Livorno nach Frankreich gebracht.

1509 3. Jänner, Benedetto da Rovezzano erhält zehn Goldgulden für den Bronzeguss des David.

1509 1. November, Enthüllung eines Theiles der Decke der Sixtina.

1509 circa, Geburt des Dan. Ricciarelli da Volterra.

1509 Schlacht bei Ghiaradadda. — Heinrich VIII. König von England.

1510 Franc. del Salviati geb.

1511 30. Juli, Giorgio Vasari geb.

1511 30. December, die Anhänger Giovanni II. Bentivoglio zerstören die Bronzestatue Julius II. in Bologna.

1511 die Gemälde Raphael's in der Stanza della Segnatura vollendet.

1511 Bartol. Ammanati geb. — gest. 1586.

1511—12 Raphael malt die Galatea in der Farnesina.

1512 28. Mai, Michel Angelo kauft das Gut Loggia di San Stefano in Pane.

1512 20. Juni, kauft ein Grundstück, genannt Stradello, in San Stefano in Pane.

1512 15. October, Brief des Sebastiano del Piombo aus Rom an Michel Angelo in Florenz über eine Audienz beim Papst.

1512 Sebastiano Viniziano, gen. Frate del Piombo, geht im Frühjahre d. J. nach Rom.

1512 Schlacht von Ravenna — Rückkehr der Medici nach Florenz.

1513 24. Februar, Tod des Papst Julius II.; die Cardinäle Santi Quattro (Lorenzo Pucci) und Aginense (Lionardo Grossi della Rovere) übernehmen die Sorge für die Ausführung des päpstlichen Grabmonumentes. – Neuer Contract mit Michel Angelo wegen dieses Grabdenkmales.

1513 11. März, Leo X. — Giovanni de' Medici — Papst.

1513 Tod des Bernardino Pinturicchio.

1514 1. Jänner, Giuliano da San Gallo noch bei Lebzeiten Bramante's Baumeister von San Pietro.

1514 11. März, Tod des Bramante da Urbino (geb. 1444).

1515 gegen Ende; M. A. macht ein Modell für die Façade von S. Lorenzo im Auftrage Leo X. während seiner Anwesenheit in Florenz.

1515 kauft ein Grundstück von der Gemeinde S. Maria zu Settignano.

1515 Franz I. König von Frankreich, — Schlacht von Marignano.

1515 Raphael arbeitet an den vaticanischen Teppichen.

1516 27. August, Leo X. ernennt Raphael zum Super-Intendenten der Alterthümer und Ausgrabungen Roms.

1516 20. October, Giuliano da San Gallo gest. — geb. 1445.

1516 1. November, Michel Angelo geht zum dritten Male nach Carrara wegen des Marmors zum Grabe des Papstes Julius II.

1516 Giuliano de' Medici stirbt in Rom.

1517 7. März, M. A. geht abermals nach Carrara.

1517 16. Mai, 6. August, 16. August, 18. August, Daten vom Aufenthalte Michel Angelo's in Carrara.

1517 17. April, Michel Angelo in Carrara.

1517 3. August, Fra Bartolomeo di S. Marco gest. — geb. 1475.

1517 Anfang der Reformbewegung Luther's.

1518 27. März. Von 1514 bis zu diesem Datum Fra Giocondo beim Baue der Peterskirche. — Er verlässt in diesem Jahre Rom.

1518 14. Juli, Michel Angelo kauft einen Bauplatz in Via Mozza, Gemeinde San Lorenzo.

1518 28., 29., 30. October, Michel Angelo in Carrara wegen Marmor für die Façade S. Lorenzo.

1518 28. December, Michel Angelo scheint in Rom zu sein.

1518 Andrea Palladio geb. — gest. 1580.

1519 2. Mai, Lionardo da Vinci gest. — geb. 1452.

1519 27. Juni, Carl V. erwählter röm.-deutscher Kaiser.

1519 20. October, Michel Angelo in Florenz Mitglied der Accademia

Medicea, offerirt sich zum Entwurfe eines Denkmales für Dante.

1519 27. October, kauft das Grundstück Fitto von der Gemeinde San Michelagnolo zu Rovezzano.

1519 29. December, Sebastiano del Piombo schreibt an Michel Angelo über die „Auferweckung des Lazarus". — Die Kreuzabnahme Christi desselben Künstlers ist in dieser Zeit schon vollendet.

1519 27. October, Michel Angelo kauft eine Besitzung zu Rovezzano.

1519 Lorenzo de' Medici gest. Cardinal Bibbiena gest.

1520 Ende März, Beginn des Baues der Sacristei in San Lorenzo, um dort die Gräber der Mediceer herzustellen.

1520 6. April, Raphael Sanzio, gest.

1520 11. April, Michel Angelo erkrankt in Florenz.

1520 1. August, Bald. Peruzzi zum Baumeister von S. Pietro ernannt.

1520 kauft ein Grundstück von der Gemeinde S. Maria zu Settignano.

1520 circa, geb. Ascanio Condivi.

1521 10. April, 22. April, 28. April, Daten über Michel Angelo's Aufenthalt in Carrara wegen Marmor für die Gräber der Mediceer in S. Lorenzo. — 23. April, letztes Datum über den Aufenthalt Michel Angelo's in Carrara.

1521 April, in Florenz kömmt die erste Säule für die Façade von San Lorenzo an.

1521 September, Michel Angelo gewählt zu den Prioren, sein Bruder Buonarroto di Lodovico wird Gonfaloniere. Michel Angelo kann die Stelle eines Priors nicht annehmen.

1521 26. October, der Florentiner Bildhauer F. Frizzi erhält für die Beendigung und Aufstellung der Christusfigur in S. Maria sopra Minerva vier Goldducaten.

1521 1. December, Tod Leo X.

1522 9. Jänner, Hadrian VI., Hadrian Dedel aus Utrecht, Papst.

1522 Piero di Torrigiano d' Antonio, gen. Torrigiano, zu Sevilla gest. — geb. 1472 24. November.

1522 Pest in Rom.

1522—23 Michel Angelo arbeitet an den Figuren für das Grabdenkmal Julius II.

1523 16. Juni, Baldassare da Castiglione bringt aus Rom nach Mantua die Zeichnung Michel Angelo's für ein Wohnhaus mit Garten für den Marchese von Mantua.

1523 14. November, Tod Hadrian's VI.

1523 19. November, Clemens VII. Papst (Giulio de' Medici).

1523 25. November, Brief Michel Angelo's aus Florenz an Domenico Topolino, Steinmetz in Carrara.

1523 Michel Angelo erhält eintausendeinhundertfünfzig Scudi als Provision für dreiundzwanzig Monate Arbeit bei der Libreria von San Lorenzo.

1524 19. October, Michel Angelo erhält vierhundert Goldducaten für die Gräber der Mediceer in S. Lorenzo.

1524 Der Gemal der Vittoria Colonna, Marchese di Pescara, fällt in dem Gefechte von Biagressa.

1525 24. Februar, Schlacht bei Pavia, Franz I. gefangen.

1525 Michel Angelo wird von Clemens dem VII. nach Rom gerufen wegen der Vollendung der Libreria und Sagrestia di S. Lorenzo.

1526 20. September, Plünderung der Leons - Stadt, Colonnensischer Ueberfall.

1526 24. April, Notiz von diesem Datum über die bis dahin aufgelaufenen Kosten für die Libreria S. Lorenzo (59.615 Lire).

1527 6. Mai, Erstürmung Roms und Plünderung durch die Soldaten Bourbon's und Frundsberg's; der Papst im Castell.

1527 dritte Vertreibung der Mediceer aus Florenz.

1527 Jacopo Sansovino verlässt Rom, geht nach Venedig.

1527 vor diesem Jahre arbeitet Montorsoli unter Michel Angelo bei der Kirche San Lorenzo in Florenz.

1528 17. Februar, die k. Truppen ziehen aus Rom ab.

1529 6. April, Michel Angelo wird Commissario generale der Befestigungen von Florenz.

1529 28., 29., 30. April, 3. und 6. Mai geht nach Pisa und Livorno in Angelegenheiten der Befestigungen.

1529 2. August, B. Bandinelli erhält von der Signoria in Florenz einen Marmorblock für Herkules und Cacus, ursprünglich bestimmt für Michel Angelo.

1529 8. Februar, Bald. Castiglione gest. in Toledo.

1529 5. bis 17. Juni, Michel Angelo in Pisa wegen der Befestigungen.

1529 18. Juli, Michel Angelo geht im Auftrage der Signoria nach Ferrara wegen Besichtigung der Munition, Artillerie und Befestigungen des Herzogs.

1529 2. August, Michel Angelo ist wieder in derselben Angelegenheit in Ferrara.

1529 arbeitet um diese Zeit heimlich an den Grabdenkmälern der Mediceer.

1529 Ende September, Michel Angelo flieht mit Rinaldo Corsini, Antonio Mini über Garfagnana nach Ferrara und Venedig.

1529 August, September, malt eine Leda für den Herzog von Ferrara a tempera.

1529 7. October, Clemens VII. in Bologna.

1529 October, Michel Angelo kommt mit Antonio Mini „suo creato" in Venedig an.

1529 20. October, Michel Angelo erhält einen Salvocondotto zur Rückkehr nach Florenz.

1529 5. November, Einzug Carl V. in Bologna.

1529 9. November, Michel Angelo verlässt Venedig, um über Ferrara nach Florenz zu gehen.

1529 23. November, für Michel Angelo und Agostino di Piero Del Nero die Strafe der Verbannung verwandelt in eine Ausschliessung von Consiglio Maggiore für drei Jahre.

1529 Ende, nach der Rückkehr in Florenz restaurirt er die Schäden am Campanile von San Miniato.

1529 der Herkules des Michel Angelo von Giovanni Batista della Palla nach Frankreich geschickt.

1530 24. Februar, Kaiserkrönung Carl des V.

1530 12. August, nach dem Fall der Republik in Florenz durch Alessandro de' Medici verbirgt sich Michel Angelo in dem Hause eines Freundes; vom Gerichtshofe des Barghello gesucht.

1530 Anfang October Ueberschwemmung der Tiber, Pest in Rom.

1530 11. November, 11. December, Papst Clemens VII. beauftragt den Prior von S. Lorenzo, dem

Michel Angelo die übliche Provision für die Arbeiten der Sacristei in S. Lorenzo auszuzahlen.

1530 in dieser Zeit beginnt der Cardinal Alessandro Farnese unter Mitwirkung des Architekten Antonio da San Gallo den Bau des Palazzo Farnese am Campo di Fiore.

1530 Andrea del Sarto stirbt in Florenz.

1531 26. Mai, 16. Juni, Michel Angelo vom Herzog von Mantua zum Baue eines Hauses eingeladen.

1531 29. Juli, Veröffentlichung des Decretes, betreffend Alessandro de' Medici, natürlicher Sohn Lorenzo's, als ersten erblichen Herzog in Florenz.

1531 29. September, Michel Angelo vollendet zwei weibliche Figuren für die Gräber der Mediceer und beginnt die beiden männlichen.

1531 21. Nov., ein Breve Clemens VII. empfiehlt Michel Angelo Ruhe und Pflege seiner Gesundheit.

1531 4. December, Abkommen mit dem Abgeordneten des Herzogs von Urbino über das Grabmal Julius II.

1531 Raf. de Montelupo arbeitet nach einer Zeichnung Michel Angelo's den heiligen Damian in der Capelle der Depositi in Florenz.

1531—34 Montorsoli arbeitet die Figur des heiligen Cosmas an den Gräbern der Mediceer und hilft Michel Angelo die Figuren des Giuliano und Lorenzo daselbst vollenden.

1532 29. April, Michel Angelo geht von Florenz nach Rom über Aufforderung Clemens VII.

1532 29. April, 30. April, 10. Mai, Daten von Contracten wegen des Grabmales für Julius II.

1532 22. September, Unterredung des Michel Angelo mit Clemens VII. zu San Miniato.

1532 19. November, Clemens VII. geht nach Bologna zu Verhandlungen mit Carl V. — Kehrt am 3. April 1533 zurück.

1533 12. September, notirt als per conto di suo salario für Urbino vierzig Grossoni.

1534 25. September, Tod Clemens VII. Michel Ang. suspendirt deswegen die Arbeiten für San Lorenzo.

1534 3. October, Paul III. aus dem Hause Farnese zum Papst gewählt, in seinem achtundsechszigsten Jahre.

1534 27. December, Antonio da San Gallo di Francesco gest. — geb. 1455.

1535 1. September, Paul III. ernennt Michel Angelo zum „supremo architetto scultore e pittore del palazzo apostolico".

1535 7. September, Vasari schenkt Pietro Aretino einen Wachskopf und eine Zeichnung der heiligen Catharina des Michel Angelo.

1536 5. April, Einzug Carl's V. in Rom.

1536 Michel Angelo legt die beiden zum Capitol führenden Flachtreppen an.

1537 6. Jänner, Bald. Peruzzi stirbt in Rom.

1537 4. Juli, ein Brief G. Staccoli's an den Herzog von Urbino berichtet über ein Salzfass aus Silber für den Herzog.

1537 15. September, Brief Pietro Aretino's über das jüngste Gericht; die Antwort Michel Angelo's ohne Datum.

1537 12. October, der Herzog von Urbino schreibt an Maria Della

Costa nach Rom wegen dem Wachsmodelle eines Pferdes von Michel Angelo.

1537 5. December, A. M. Piccolomini überträgt seine Ansprüche an Michel Angelo wegen des Vorschusses für die fünfzehn Statuen der Capelle Piccolomini in Siena an Paolo di Oliveriero de' Panciatichi.

1537 18. December, Breve Paul III. zu Gunsten Michel Angelo's, betreffend das jüngste Gericht und das Grabmal Julius II.

1537 Cosimo de' Medici Herzog von Florenz, nach Ermordung Alessandro's.

1538 die Reiterstatue Marc Aurel's erhält unter seiner Leitung ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage.

1539 9. Mai, Guido Ascanio Sforza berichtet, dass das Breve Paul des III. über die Einnahme Michel Angelo's aus dem Zoll eines Po-Ueberganges einregistrirt worden sei.

1540 Ende November, Michel Angelo dankt Nicolò Martelli für ein aus Anlass des jüngsten Gerichtes verfasstes Sonett.

1541 23. November, Ascanio Parisani schreibt an den Herzog von Urbino, dass die Vollendung des Grabmales für Julius II. mit Benützung der Zeichnungen und Hilfe Michel Angolo's anderen Künstlern zu übergeben sei.

1541 25. December, Enthüllung des jüngsten Gerichtes.

1541 Rosso de' Rossi, gen. Rosso Fiorentino, stirbt in Frankreich.

1542 6. März, Brief des Herzogs von Urbino an Michel Angelo, betreffend das Grab Julius II.

1542 Juli, Michel Angelo ersucht Paul III. wegen eines Contos für das Grabmal Julius II.

1542 20. August, letztes Uebereinkommen Michel Angelo's mit Girolamo Tiranno wegen des Grabmales Julius II. — Die Arbeiten der Aufstellung desselben in S. Pietro in Vinculis haben bereits begonnen.

1542 24. October, 11. November, zwei Documente, betreffend die Verhandlungen wegen des Grabmales Julius II., datiren von diesen Tagen.

1542—43 R. Montelupo vollendet die Rahel und Lea, einen Propheten und eine Sybille am Grabmale Julius II. in San Pietro in Vinculis.

1543 2. December, Francesco Granacci gest. — geb. 1469.

1543 Domenico Fontana geb. — gest. 1607.

1543 die Auffindung des farnesischen Stieres.

1544 Jänner, Michel Angelo macht eine Zeichnung eines onesto sepolcro aus Marmor für Cecchino Bracci, gest. in Rom am 8. Jänner 1544.

1544 Michel Angelo erkrankt in Rom, wohnt im Hause Luigi Del Riccio's.

1545 October, Tizian geht nach Rom.

1545 November, Brief Pietro Aretino's aus Venedig gegen den Entwurf von Michel Angelo zum jüngsten Gericht und das Grabmal Julius II.

1545 Beendigung des Grabmales für Julius II.

1546 8. Februar, Franz I. König von Frankreich verlangt von Michel Angelo in einem durch Prima-

ticcio übergebenen Schreiben, datirt aus S. Germain en Laye, ein Werk seiner Hand.

1546 2. October, Schreiben des Bischofs Tornabuoni aus Florenz, betreffend den Wunsch Michel Angelo's, nach Florenz zurückzukehren.

1546 1. November, Tod des Giulio Romano, geb. 1499.

1546 Ant. da San Gallo di Bartolomeo d' Antonio gest.

1547 1. Jänner, nach dem Tode des Antonio da San Gallo wird Michel Angelo Architekt der Peterskirche; er macht ein neues Modell.

1547 Ende Februar stirbt Vittoria Colonna, verw. Marchese von Pescara.

1547 Juni, Sebastiano Viniziano, frate del Piombo, gest.

1547 10. September, Michel Angelo verliert das Einkommen des Pozolles.

1547 Auffindung der Capitolinischen Fasten — Tod des Card. Bembo und Sadolet's.

1547 Michel Angelo übernimmt die Ausführung des Hauptkranz-Gesimses am Palazzo Farnese. — Vignola betheiligt sich an diesem Baue.

1549 10. November, Tod Paul III.; sein Neffe Cardinal Farnese bestellt bei Michel Angelo sein Grabdenkmal.

1549 G. A. Bazzi, gen. Sodoma, gestorben.

1549 Michel Angelo schreibt an Luca Martini über Varchi's Commentar zum Sonette „Non ha l' ottimo artista".

1549—50 Michel Angelo vollendet zwei grosse Fresken in der Capella Paolina: die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli.

1550 7. Februar, Julius III. (Giov. M. Ciochi del Monte di Monte Sansavino) Papst.

1550 März, der Druck der Vite des Vasari bei Torrentino beendigt mit dem III. Band.

1550 März, Michel Angelo verfasst ein Sonett zum Lobe der Vite Vasari's.

1550 1. August, Michel Angelo schreibt an Vasari über die Grabdenkmäler für Paul III. und Julius II.

1550 5. September starb der Florentiner Bildhauer Niccolò Tribolo, geb. 1485.

1550 13. October, Schreiben Michel Angelo's an Vasari über die Capelle und Grab der Del Monte in San Pietro in Montorio.

1550 Bau der Vigna (Villa) Papa Giulia in Rom.

1550 Beginn der Arbeit in Marmor für die Kreuzabnahme für den Dom in Florenz.

1551 Jänner, Versammlung der Dombauleitung von S. Pietro; Michel Angelo rechtfertigt sich.

1551 Einsturz der Brücke Santa Maria (Ponte rotto) in Rom.

1551 31. Mai, Bast. da San Gallo, gen. Aristotele, gest.

1552 23. Jänner, Breve des Papst Julius III. bestätigt Michel Angelo als Architekt von S. Pietro.

1553 16. Juli, Datum der ersten bei Ant. Blado in Rom gedruckten Lebensbeschreibung Michel Angelo's von Condivi.

1553 17. November, Annibal Caro rechfertigt Michel Angelo bei dem Herzoge von Urbino wegen der Anklagen, beteffend das Grab Julius II.

1553 Auffindung der Pompejus-Statue des Pal. Spada.

1554 circa stirbt G. F. Rustici, geb. 1474 13. November.

1554 1. Jänner, Michel Angelo gibt eine Aussteuer für eine Tochter des Michele, Krämer am Macello de' Corvi.

1554 April, Geburt seines Neffen Lionardo Buonarroto.

1554 20. August, Vasari fordert Michel Angelo zu der Rückkehr nach Florenz auf.

1555 23. März, starb Papst Julius III.

1555 9. April, Marcellus II. (Marc. Cervini von Monte Pulciano) Papst.

1555 23. Mai, Paul IV. (Gian Pietro Caraffa de' Maddaloni) Papst.

1555 19. Juli, Michel Angelo verkauft ein Grundstück in via San Gallo.

1555 28. September, Michel Angelo wird von Cosimo aufgefordert, zur Vollendung der Sacristei und Stiege der Libreria di San Gallo nach Florenz zu kommen.

1555 Brief und Sonett Michel Angelo's an Vasari, letzteres zum Beweise, er sei nicht rimbambito.

1555 Michel Angelo flieht in das Gebirge bei Spoleto bei Annäherung des spanischen Heeres.

1556 September, Tod des Urbino, Dieners des Michel Angelo.

1556 Brief Michel Angelo's über den Tod seines Dieners Urbino, eigentlich Francesco d' Amadore di Castel Durante.

1556 Carlo Maderno geb. — gest. 1629.

1556 Abdankung Carl V. — Ferdinand der I. erwählter röm. Kaiser — Philipp II. König von Spanien.

1557 28. März, schreibt einen Trostbrief an die Witwe Urbino's.

1557 8. und 31. Mai, Michel Angelo wiederholt von Cosimo und Vasari zur Rückkehr nach Florenz aufgefordert.

1557 Juni, beschreibt Vasari den Fehler in der Wölbung der Capella del Re in San Pietro.

1557 1. Juli und August, entschuldigt sich Michel Angelo, nicht nach Florenz kommen zu können.

1558 6. Juni, Cosimo I. dringt neuerdings auf die Rückkehr des Michel Angelo nach Florenz.

1558 macht ein Modell für die Kuppel von S. Pietro.

1559 18. Februar, Michel Angelo's Votum über die Ausführung der Stiege bei San Lorenzo.

1559 19. October, Michel Angelo erhält die Aufforderung zur Anfertigung des Planes der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom.

1559 22. December, Cosimo dankt Michel Angelo für die Anfertigung des Planes der Kirche für die Florentiner in Rom.

1559 25. December, Pius IV. (Gian Angelo de' Medici di Milano) Papst.

1559 Michel Angelo macht den Entwurf zur Kirche S. Maria de' Fiorentini und im Auftrage Pius IV. die Zeichnung zur Porta Pia.

1560 7. Februar, Baccio Bandinelli gest.

1560 8. April, Michel Angelo schreibt an Herzog Cosimo, warum er nicht nach Florenz zurückkehren könne.

1560 13. September, Michel Angelo drückt seinen Wunsch aus, sich vom Baue der Peterskirche zurückziehen zu können.

1560 Michel Angelo macht für Pius IV. eine Zeichnung zu dem Grabe des Marchese di Marignano, das durch Leone Leoni in Marmor ausgeführt wird, um in dem Mailänder Dom aufgestellt zu werden.

1560 November, Duca Cosimo in Rom — Michel Angelo berichtet ihm, er habe eine Methode gefunden, in Porphyr zu arbeiten.

1560 baut einen Theil der Thermen des Diocletian in die Kirche Santa Maria degli Angeli um.

1560 Ann. Carracci geb. — gest. 1609.

1561 5. April, Bart. Ammanati sendet Michel Angelo die 1560 gedruckten Gedichte der Laura Battiferra, seiner Frau.

1562 Galileo Galilei geb. (gest. 1641).

1563 31. Jänner, Michel Angelo zum zweiten Vorstand der Accademia del disegno in Florenz gewählt; der erste Vorstand ist Duca Cosimo.

1563 17. März, Vasari berichtet Michel Angelo über die Statuten der Accademia del disegno.

1563 1. September, Tod des Montorsoli.

1563 11. November, Franc. del Salviati gest.

1564 18. Februar, Tod Michel Angelo's, Briefe des Gherardo Fidelissimi und des Averardo Serristori an Cosimo über den Todesfall.

1564 4. März, Cosimo billigt den Wunsch der Accademia nach einer Leichenfeier für Michel Angelo.

1564 9. März, Cosimo fordert Varchi auf, die Leichenrede zu halten.

1564 11. März, der Leichnam des Michel Angelo wird durch seinen Neffen Lionardo heimlich nach Florenz gebracht.

1564 12. März, der Leichnam des Michel Angelo wird in die Kirche Santa Croce gebracht.

1564 16. März, Leichenfeier der Akademie für Michel Angelo in Florenz.

1564 14. Juli, feierliche Exequien für Michel Angelo in der Kirche San Lorenzo.

1564 Maximilian II. erwählter römisch-deutscher Kaiser.

1564 der Palazzo San Marco in Rom geht an die Republik Venedig über.

1564 Giovanni da Udine gest.

1564—1568 Innerhalb dieser Zeit wird das Grabmal Michel Angelo's in der Kirche Santa Croce errichtet — nach der Zeichnung Vasari's; die Marmorarbeit ist von Batista Lorenzi und Valerio Cioli.

1565 Tod des Benedetto Varchi.

1566 Tod des Daniele Ricciarreli da Volterra.

1566 7. Jänner, Pius V. (Michele Ghislieri Bosco) Papst.

1569—70 R. da Montelupo stirbt in Orvieto.

1570 27. November, Jac. Sansavino d' Antonio Tatti gest.

1574 27. Juni, Giorgio Vasari gest.

1576 17. Februar, Franc. da San Gallo di Giul. Giamberti gest.

WERKE MICHEL ANGELO BUONARROTI'S

VON CONDIVI ERWAEHNT.

Werk	Condivi	Verbleib
Versuchung des heil. Antonius nach Martin Schongauer.	c. V.	—
Zeichnung eines Kopfes.	c. VI.	—
Faunkopf in Marmor.	c. VII.	Galerie der Uffizien in Florenz.
Der Kampf der Centauren in Marmor.	c. X.	Galerie Buonarroti in Florenz.
Herkules in Marmor. Für Franz I.	c. X.	Verschollen seit dem XVI. Jahrhundert.
Figur aus Schnee.	c. XI.	—
Crucifix für San Spirito in Holz.	c. XIII.	Verschollen seit Ende des vorigen Jahrhunderts.
Engel mit Candelaber in Marmor.	c. XVII.	Bologna, Dominicuskirche.
Heil. Johannes für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici.	ibid.	Verschollen.
Cupido in Marmor.	c. XVIII.	Einst in Mantua — verschollen.
Bacchus mit dem Satyr in Marmor.	c. XIX.	Galerie der Uffizien.
Cupido knieend in Marmor.	ibid.	S. Kensington-Museum, London.
Pietà in Marmor.	c. XX.	Peterskirche, Rom.
David in Marmor.	c. XXI.	Akademie der bildenden Künste in Florenz.
David mit Goliath in Bronze.	c. XXII.	Kam nach Frankreich — verschollen.
Madonna mit dem Kinde für die Moscron, Bronze.	ibid.	Wahrscheinlich die Madonna in der Notre-Dame-Kirche in Brügge.
Madonna, Gemälde für Herrn A. Doni.	ibid.	Uffizien (Tribuna) in Florenz.
Sonette des Michel Angelo.	c. XXIII.	—
Zeichnung für das Grab-Monument Julius II.	c. XXIV.	Uffizien.
Ideen zu einem Entwurfe eines Colosses in Carrara.	c. XXIV.	—
Die beiden Sklaven „prigioni".	c. XXV.	Louvre.
Grabmal Julius II.	c. XXVI.	—
Carton für die Sala del Consiglio.	c. XXXI.	—

Monument für Julius II. in Bologna. c. XXXIII.	—
Fresco für die Decke der Sixtina. c. XXXIV.	Rom.
Die Sündfluth in der Sixtina. c. XXXVI.	—
Architektonische Entwürfe für die Libreria de' Medici und für die Sagrestia di S. Lorenzo in Florenz. c. XL.	—
Die Statuen für die Sagrestia. c. XLIV und XLV.	—
Leda für den Herzog von Ferrara „un quadrone da sala". c. XLVII.	Frankreich — verschollen.
Carton zum jüngsten Gerichte. c. LI.	—
Moses für das Grabmal Julius, la vita attiva und la vita contemplativa c. LI.	S. Pietro ad vincula.
Das jüngste Gericht. c. LIII.	Cap. Sixtina, Rom.
Fresken für die Capelle Paolina. c. LIV.	Vatican.
Kreuzabnahme Christi, Marmorgruppe. ibid.	Dom in Florenz.
Pietà für Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara. ibid.	Verschollen.
Christus für S. Maria sopra Minerva. c. LV.	Rom.
San Matteo, Marmorfigur. ibid.	Florenz, Akademie.
Cartone und Entwürfe für öffentliche und Privatgebäude. ibid.	—
Entwurf einer Brücke über den Canal grande in Venedig. ibid.	—
Pietà für seine Grabstätte. ibid.	—
Zeichnung einer Façade zu einem Palaste für Papst Julius III. c. LIX.	—
Gerüst für die Sixtinische Capelle. c. LXI.	—
Modell der Peterskirche, gearbeitet unter Paul III. c. LXI.	—
Pietà für Vittoria Colonna und Zeichnung eines Christus am Kreuze für dieselbe. c. LXIII.	—

REGISTER.

(Die Ziffern entsprechen der Paginirung).

INHALTS-VERZEICHNISS.

Im Nachstehenden verzeichnen wir einige Verbesserungen und Ergänzungen zu Text und Noten des VI. Bandes der Quellenschriften.

Auf den Titelblättern lies: in's Deutsche, statt: in deutscher Sprache.
Pag. III, Zeile 5 von oben lies: nach dem Tode, statt: noch bei Lebzeiten.
„ VII, „ 6 „ unten „ Capuorro, statt: Capuono.
„ VII, „ 10 „ „ „ 1823, statt: 1832.
„ 7, „ 1 „ oben „ sonderliche, statt: unvergleichlichste.
„ 10, „ 11 „ „ „ indem er ihn bald mit Zeichnungen versah, bald ihn mit sich nahm, statt: und ihn entweder mit sich nahm.
„ 10, Zeile 13 von oben lies: Diese Aufmunterung, statt: Dieser Impuls.
„ 10, Note 1. Nach Crowe & Cavalcaselle's neuerer Angabe ist Dom. Ghirlandajo gest. am 11. Januar 1494.
„ 11, Zeile 22 von oben lies: ausmalte, statt: colorirte.
„ 11, „ 30 „ „ „ noch mehr, statt: umsomehr.
„ 14, „ 16 „ „ „ Greisen, statt: Alten; Alter, statt: Jahren.
„ 15, „ 7 „ unten „ Karneole, statt: Harnische.
„ 19, „ 7 „ oben „ was er auch zu treiben pflegt, statt: woraus er auch Profession machte.
„ 19, Zeile 8 von oben lies: nach der Mahlzeit sich darin übte, statt: nach dem Essen u. s. w.
„ 21, Zeile 2 von oben lies: weil er erfahren hatte, dass er ein, statt: weil er ein.
„ 21, „ 8 (des Textes) von unten lies: das Gemeinwesen von Florenz, statt: die Stadt Florenz.
„ 21, Note 1 zu ergänzen, dass Pietro Soderini erst am 1. October 1502 das Amt eines Gonfaloniere antrat. Dahin ist auch pag. 39, Note 1 zu berichtigen.
„ 23, Zeile 2 von oben lies: thätest, statt: würdest.
„ 23, „ 8 u. 9 „ „ „ Solchergestalt, statt: In dieser Gestalt.
„ 23, „ 14 „ „ „ welchergestalt der Knabe in Florenz gemacht worden, statt: welcher Streich in Florenz gespielt worden.
„ 27, Zeile 2 von oben lies: mitgewirkt, statt: bewirkt.
„ 27, „ 8 „ unten „ Rednerbühne, statt: Vorhalle.
„ 28, „ 12 „ „ „ ist dahin zu berichtigen, dass die Herstellung der später von dem Künstler vollendeten Statue vor hundert Jahren nicht begonnen, aber bereits in Aussicht genommen wurde. Die Figur des Donatello befand sich an dem genannten Orte von 1494 bis 1504, von da bis 1560 im Säulenhofe, von 1560 an in der Loggia dei Lanzi.
„ 29, Zeile 21 von oben lies: ripulir, statt: ripatir.
„ 29, Note 2. Nachdem der Herzog von Guise in Ungnade gefallen war, wurde die Broncestatue des David dem Römischen Schatzmeister Robertet geschenkt. (Siehe Clement).
„ 29, Zeile 5 von unten lies: Bargello, statt: Loggia dei Lanzi.
„ 30, „ 13 „ oben „ David, statt: Judith.
„ 30, Note 2. Vasari spricht von 70, 100 und dann 140 Ducaten.
„ 31, Note 2. lies: Julius II.
„ 33, Zeile 10 und 11 von oben lies: Nachdem nun soviel, statt: Sobald nun der.
„ 33, „ 13 von oben lies: gebracht und einen, statt: gebracht hatte und einen.
„ 35, „ 12 „ unten „ auf dessen Höhe, statt: in dessen Stockwerk.
„ 35, „ 20 „ oben „ Statuen waren, gefesselt gleichwie gefangen, statt: Statuen u. s. w.
„ 38, Zeile 8, 10 und 12 von oben lies: Diener, Dieners, Diener, statt: Reitknecht, Reitknechts, Reitknechte.
„ 40, Zeile 19 von oben lies: des goldenen Hornes, statt: der Dardanellen.
„ 41, „ 14 „ „ „ Diener, statt: Reitknecht.
„ 41, „ 21 „ „ „ liegt, statt: lag.
„ 41, letzte Zeile des Textes und Seite 42, Zeile 1 von oben lies: Heb Dich hinaus und geh' zum Henker, statt: geh' nur u. s. w.

Pag. 42, Zeile 7 von oben lies: hätte, statt: habe.
„ 43, „ 2 „ „ „ ihn nützen, statt: ihm nützen.
„ 43, Note 1 lies: 1508, statt: 1507.
„ 47, letzte Zeile des Textes und Seite 48, Zeile 1—3 von oben lies: die Rundbilder halten, die bronzenen Denkmünzen gleich sehen, auf welchen, wie das . . . in Beziehung auf die hauptsächlichste, statt: die Medaillons halten . . . . Geschichte des Papstes.
„ 47, Note 1 dahin zu berichtigen, dass die Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Papstes nicht in den Medaillons, sondern unten an der Wand in Broncefarbe gemalt sind.
„ 48, Zeile 10 von oben lies: Vorstellung, statt: Ansicht.
„ 48, „ 5 (des Textes) von unten lies: und Michel Angelo ihm die Hand gab, statt: und ihm, Michel Angelo, die Hand gab.
„ 48, Note 2. Die Sündfluth ist das zweite Bild von der Thüre ab, wo Michel Angelo zu malen begann.
„ 49, Zeile 8 von oben lies: erlangen, wodurch, statt: erlernen, worüber.
„ 49, „ 13 „ „ „ deckte er viele von dessen Fehlern auf, statt: deckte er dessen viele Fehler auf.'
„ 50, Zeile 14 von oben lies: Grunde, statt: Wege.
„ 53, „ 9 „ „ „ Gebiete, statt: Staate.
„ 56, letzte Zeile (des Textes) und Seite 57, Zeile 1 von oben lies: er werde weniger Schande davon haben, statt: dass er mit weniger Schande davon käme.
„ 57, Zeile 3 von oben lies: vernachlässige, verhindere, statt: vernachlässigte, verhinderte.
„ 57, Zeile 14 von oben lies: an dem er in, statt: da er nach.
„ 57, „ 5 „ unten „ zugleich, statt: indem er dabei.
„ 60, „ 7 „ oben „ nach Uebelwollen — und wegen der Gemüthsart des Fürsten.
„ 61, Zeile 8 von oben lies: Kunstkammer, statt: Garderobe.
„ 61, letzte Zeile. Clement (deutsche Ausg. p. 71, n.) behauptet, dass das Werk in London wiedergefunden sei.
„ 62, letzte Zeile (des Textes) lies: auf seiner Ehre heickel, statt: an seiner Ehre eitel.
„ 64, Note 2. Pietro Perugino hatte ca. 1484 an dieser Wand Gemälde entworfen, die später herabgeschlagen wurden.
„ 67, Zeile 8 von oben lies: auf, statt: über.
„ 67, „ 9 „ „ „ von, statt: über.
„ 69, letzte Zeile lies: Kartarus, statt: Karlarus.
„ 71, Zeile 15 von oben lies: seinem unerforschlichen Rathschlusse, statt: seines Geheimnisses.
„ 71, Zeile 17 von oben lies: vorzeigend, statt: vorweisend.
„ 75, „ 3 und 2 von unten lies: als dem Urbilde der Vollkommenheit, statt: der die Idee der Vollkommenheit vorstellt.
„ 77, Zeile 3 (des Textes) von unten lies: Künste, statt: Talente.
„ 80, Zeile 11 von unten lies: dass wann er, statt: dass er.
„ 81, „ 15 „ oben „ meiner, statt: mir.
„ 82, „ 3 „ „ „ Bühnen, statt: Decken.
„ 83, „ 3 „ „ „ Bestallung, statt: Bestellung.
„ 84, „ 16 „ unten „ ich ihn oftmals, statt: ich oftmals.
„ 85, Note 2 lies: Grimm II., statt: III.; und früher: Guarti, statt: Giusti.
„ 86, Zeile 11 von oben lies ganz, statt: genug.
„ 87, „ 4 (des Textes) von unten lies: Sonette, statt: Sonetten.
„ 89, „ 3 von oben lies: neben ihm gelegen, statt: sich neben ihn gelegt.
„ 91, „ 10 und 9 (des Textes) von unten lies: gesucht hat diese Kunst . . . . zu übertragen, statt: diese Kunst . . . . übertragen wollte.
„ 93, Zeile 12 von oben lies: von vorn, statt: von da aus.
„ 93, „ 12 „ „ „ Stirn, statt: Fronte.
„ 103, in der Inschrift lies: Hetruriae, statt: Hetruria.

Druck von Carl Fromme in Wien.